فيض المعنى

خالدة سَعيد



«هذا الكتاب، إذ يلتمس في النص الشعريّ أطيافاً من دلالاته وملامحه، لا يدّعي القبض على المعنى الأخير، ولا يؤمن بإمكان ذلك، كما لا يؤمن بوحدانيّة الحقيقة الشعريّة في النص.»

بهذه العبارة تستهلّ الكاتبة قراءتها النقدية لمختارات من نصوص شعرية لكلٍّ من: أنسي الحاج، عباس بيضون، زليخة أبو ريشة، أمجد ناصر، عبد العزيز المقالح، وديع سعادة، عبد المنعم رمضان، عبده وازن، حسب الشيخ جعفر، محمد بنيس، جودت فخر الدين وسنية صالح، نافيةً عن نفسها ادّعاء الإحاطة أو الاستنفاد، وذلك لأنّ «كلّ قراءة جديدة مغامرةٌ واكتشاف؛ لأنها، هي بدورها، فعلٌ وتفاعلٌ وأثر».

فيض المعين

صدر للكاتبة

البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠.

حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨؛ دار الفكر، بيروت، ١٩٨٢.

المرأة التحرر والإبداع، جامعة الأمم المتّحدة ودار الفنك في الدار البيضاء، ١٩٩١.

الحركة المسرحية في لبنان (١٩٦٠-١٩٧٥)، لجنة المسرح في مهرجانات بعلبك الدولية، بيروت، ١٩٩٨.

الاستعارة الكبرى، (في شعرية المسرح)، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٧.

في البدء كان المثنّى، دار الساقي، بيروت، ٢٠١٠.

يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقي، بيروت، ٢٠١٢.

ولها بالاشتراك مع الشاعر أدونيس ستة كتب حول رجال النهضة صدرت بين ١٩٨٠ و١٩٨١: **عبد الرحمن الكواكبي، أحمد شوقي، الشيخ محمد عبده، الشيخ محمد بن عبد الوهاب، السيد رشيد رضا، جميل صدقي الزهاوي**. وهي من إصدار دار العلم للملايين، بيروت.

خطوط العناوين: حمدي طبارة
تصميم الغلاف: سحر مغنية

خالدة سعيد

فيض المعنى



الطبعة الأولى 2014

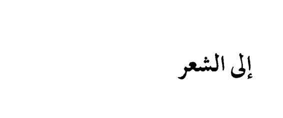
ISBN 978-6-14425-751-7

دار الساقي
بناية النور، شارع العويني، فردان، ص.ب: 113/5342، بيروت، لبنان
الرمز البريدي: 6114–2033
هاتف: 442 866-1-961+، فاكس: 443 866-1-961+
email: info@daralsaqi.com

يمكنكم شراء كتبنا عبر موقعنا الإلكتروني
www.daralsaqi.com

تابعونا على
@DarAlSaqi
دار الساقي
Dar Al Saqi

المحتويات



إلى الشعر

بيان القراءة الناقصة

غير أنّي قائلٌ ما أتاني من ظنوني مُكَذِّبٌ للعيانِ
آخذٌ نفسي بتأليف شيءٍ واحدٍ في اللفظ شتّى المعاني
قائمٍ في الوهم حتى إذا ما رُمْتُه، رُمْتُ مَعمّى المكانِ

أبو نواس

"الجمال غريب دائماً."

شارل بودلير

"أن نقرأ يعني أن نحلم."

غاستون باشلار

"الكتاب يبدع المعنى، المعنى يبدع الحياة."

رولان بارت

"إنّ الهوى كَلِفٌ بالرموز."

عبد العزيز المقالح

هذا الكتاب، إذ يلتمس في النص الشعريّ أطيافاً من دلالاته وملامحه، لا يدّعي القبض على المعنى الأخير، ولا يؤمن بإمكان ذلك، كما لا يؤمن بوحدانيّة الحقيقة الشعريّة في النص.

النص النقدي هنا يتخيّر الرحيل مع الأثر الشعريّ، مُصغياً بمجموع معارفه وخبراته، ملتمساً ظلالاً من كشوف النص ورؤاه، مستجيباً لدعواته وإيحاءاته. إذ في النتيجة، مهما كثر النقاد والقرّاء، ومهما تعدّدت النظريّات والمناهج، فإننا متى وقفنا أمام النص، وأيّاً كان غنى الزّاد، نقرأ قراءتنا ونكتب استجابتنا. فالممارسات والمناهج والنظريات النقدية تُغني رؤية القارىء بلا ريب، لكنّها لا تُلزمُه بخطط وإجراءات محدَّدَة، بل يُفتَرَض فيها أن تفسح في المجال لخصوصية رؤية القارىء ونوعيّة حساسيته وتعدّد زوايا النظر، لا أن تقيّدها، لأنّ الرائي قطبٌ فاعلٌ في الرؤية ومتدخّل. وبقدر ما هو محلّ للتأثّر بتاريخ التلقّي وتراثه، فإنه فاعل فيه ومؤثّر. لذلك أبدأ بالقول إنني لا أقدِّم هنا أحكاماً أو نظرات نهائيّة، بل أقدِّم دعوة للسفر.

* * *

أن نقرأ يعني أن نخترق، أن نتملّك، أن نسافر في فكر الكاتب –

الشاعر وخياله، أن يخترق العملَ بصرُنا، أو نتسلل إليه، أن يخترقنا صوتُه الشعريّ، أن يتكلم نيابة عنّا أو نتكلّم نيابةً عنه أو بصوته. أن نحضر ونموّهَه أو يموّهنا؛ نعيد تشكيل قوله أو يتدخّل في تأثيث خيالنا. لكن، لا تعميم لمنهج ولا أحادية للخطّة، بل منطلقاتٌ تتأسس على ركنَيْ القارىء – النص. وهما محوران غير بسيطين ولا أحاديين؛ مع ذلك ليس واحدهما منفصلاً عن الآخر: منذ أن تبدأ القراءة لا يبقى القارىء والنص في حال عزلة ولا حصانة؛ لا عزلة واحدهما عن الآخر، ولا عزلة لقائهما عن الخلفيّات ولا عن المناخات الثقافية المحيطة، أو عن الحقول والتداعيات.

القراءة هي عملية فتح لنوافذ النص أو منافذه. ذلك أن النص هو مجموعة تداخلات أو تبادلات ونوافذ تنهض بها الصور والرموز التي تتفاعل بقوّة المحمولات والشحنات الدلالية للكلمات والتراكيب. من هنا أنّ القراءة هي فعل لقاء في عمق الخيال والفكر؛ فعل تبادل وتفاعل. وسنرى أنّ كلمة "قرأ" العربية تتضمن بين معانيها الشاسعة معنى "الحَمْل" أو حفظ النطفة، ومعنى وضع المولود في آن واحد. وليس لفعل القراءة معنى العبور. فالتصوير العبقريّ لفعل القراءة يعمّقه ويغنيه بمعنى إنماء الحياة، وحتى توليد الحياة.

أقرأ (أنا... فلانة من الناس)؛ هل القارىء أناي الفاعلة، "أنا" خصبة مُخصِبة، أستزيدها لأزدوج وأتعدّد؟ القراءة هي هذه الشراكة السحريّة، هذا التبادل، أو لقاء الصوتين، وربما الأصوات، في نشيد واحد مهما كانت أسبقية الصوت الكاتب.

القارىء، على غرار مُشاهِد الفيلسوف ميرلو بونتي للّوحة، هو

"عينٌ داخليّة"، عينٌ ثالثة مثقّفة فاعلة، لها استقبالها للصور الذهنية للفنّان ولحساسيته الخاصة، وليست مجرد عدسة لاقطة للصور.

فنحن نقرأ ونلتمس الرسائل. نسأل وننتظر التيه. ما الذي نطلب غير الأسرار؟ لأننا مفطورون على المساءلة والمجازفة والتوقّع، على التخيّل والافتراض. أمّا المعرفة المختومة فلا تحرّض الشوق أو تحرّك البواطن، ولا تطلب السفر.

من هنا فإن القول الشعري يواصل، عبر القراءة، حياته، يواصل رحلتَه ونموّه. بل كلّ قراءة هي مشروع مقاربة جديد، أي تجلٍّ جديد للنص. فوعود النص الإبداعيّ لا تنفد ما دام القارىء متجدّداً. لذلك ما من قراءة كاملة ولا قراءة خاتمة. لا القارىء المفتون يرتوي ولا النصُّ يخلع جميع أسراره. وهذه لعبة هائلة من دخل فيها أخذته بعيداً.

ففي الشعر ليست للأشياء هوية ثابتة أو دلالة نهائيّة. الأشياء في الشعر ذات هويّة متحرّكة أو على الأقلّ ذات قابلية للتحوّل بقوّة التأويل وبفعل تنوّع القرّاء. ما دامت القراءة هي لقاء لحظتين ومخيّلتين بل ذاتين، لقاء يتكرر ويتجدّد مع كلّ قارىء. ما يفضي إلى القول إنّ القارىء بُعدٌ أساسيّ من أبعاد النصّ.

على أية حال، في قراءة الشعر لا خوف من الضياع، لأنّ التيه نفسَه، متى بدأ، يُنسي الوصول. بل التيهُ هو جائزة القارىء وثمرتُه الموعودة. المهم أن نفتح كل ما ينفتح أو ما يَعِد بالانفتاح على لانهائية الجهات والمستويات. المهمّ أن نكتشف في النص نوافذَ ورسائلَ ووعوداً؛ فليس الشعرُ مرآةً إلا لكي يُختَرَق، لكي نمضي في البحث،

ليس عن لؤلؤة تخفي لؤلؤة تخفي لؤلؤة، بل عن أفق ينفتح على أفق ينفتح على...

* * *

يهمّني القول في مستهلّ هذا البيان ومقدمة هذا الكتاب إنني لا أريد، بل لا أحلم بتعرية النص الشعري ولا استنفاد أسراره أو ردّه إلى حوافزه ومكوّناته. أولاً لاعتقادي باستحالة ذلك، وثانياً لأنّ لكل قارىء نصّه الشعري أو قراءته، وثالثاً لأنني لو جازفتُ ومضيت في مشروع من هذا النوع لأخطأتُ الهدف وبنيْتُ نصّاً يرهقه القسر والادّعاء، أو يأخذه إلى حقل علميّ مفارق للشعر.

فالنص الإبداعيّ هو ابن كاتبه وابنُ خصوصيات هذا الكاتب. وهو في الوقت نفسه ابنُ زمنه وأسرارِ لغته وموروث ثقافته ورياح الثقافات التي هبّت على تاريخه؛ كما أنه، إلى حدّ ما، ابن قارئه، ما دام للقارىء، بدوره، منابعه ومكوّناته الخاصّة.

سرّ النصّ الشعري كامن في حركته وتداخل علاقاته، كامنٌ في لغته والمغامرة في توجيه مركب النص في بحرها. اللغة، هذا الجهاز المعقّد، الغريزيّ والمُكتَسَب، التاريخيّ والشخصيّ، المقنّن والعفويّ، حامل الإرث وحضن الابتداع، هي قوةٌ حاملة للإمكانات؛ فهي محيط تداخلات وانزياحات، ورحم ولادات. في جسدها أو متنها تُبتدَع العلاقات وأسرار الخصوصيات، وتدعو للتأمّل والاكتشاف. إنها البحر الذي لا حدود لأمواج تداخله وتواصله وكوامنه. وما

ينفتح يضيف إلى أسرار العالم عتبات جديدة.

بصدد هذا التداخل يوضح تولستوي: "نحتاج إلى أشخاص يبيّنون خطل البحث عن أفكار معزولة في نصّ فنّي". وهو قولٌ يستشهد به يوري لوتمان في كتابه **بنية النصّ الفنّي**[1].

النصّ الشعريّ أو الفنّيّ كيانٌ حيّ، أو نسيجٌ متواشج متفاعل تأخذ عناصره أهميّتها ودلالتها من موقعها وحضورها في شبكة العلاقات النصّيّة.

يقول بنفنيست: "في الأثر الفنّي كلّ شيء رسالة". إنه "رسالة" حتى لو حضر بالحدس والمصادفة وإيحاء اللاوعي. ويرى بنفنيست أنّ اللغة التي هي حقل الترميز والإشارة وجسد الفكر هي "ميدان المعنى"، معتبراً أنّ "جميع الآليات الثقافية ذات طبيعة رمزية"[2]، ومن ثمّ غير قابلة للاستنفاد.

* * *

أقرأ النصّ مرّةً ثمّ مرّةً بعد مرّة؛ تغمرني أمواجه. فإذا ضيّعت الحدود نسيت أنني أهيئ مشروع نص محيط لمّا أحاط بي النص المقروء. وحين أتذكر أتساءل، كيف أكتب وأنا لم أُنْهِ القراءة؟ لكن بأي معرفة وأي يقين واكتفاء ننهي القراءة؟ بأيّ معرفة نختم الرحلة؟ سؤال واجهني

1 Iouri Lotman, *La Structure du Texte Artistique* (Edit. Gallimard, 1973), p. 39.

2 Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale 2*, Edit. Gallimard; 1974, p. 25.

دائماً و لم أعثر على جواب. وعذّبني دائماً أن أكتب "قراءتي"، وبتعبير آخر نصّي المسمّى نقداً، بدءاً من قراءة ناقصة، أعني بدءاً من قراءة لا تقدر أن تكتمل، وربما قراءة لا تعرف أن تكتمل. بل لا أعرف كيف تكتمل القراءة وتُختَتَم المغامرة. فأنا منذ تعرفت إلى الشعر – وكلّ نصّ عظيم مُلهِم شعر – لم أكمل قراءة نصٍّ أحببته، وبالأخصّ تلك النصوص الساحِرة المراوغة الضنينة بأسرارها التي تتحدّانا، تفلت ثم تلوح مثل وعدٍ لا يتوقّف عن النداء، أو تلك الفوّارة التي تغمرنا، تبهرنا، تلتفّ علينا وتجيء من كلّ الجهات.

ما يزيد الحرج والصعوبة هو أنّ الشعر المعاصر أو الحديث يجنح إلى اللّمح والإشارة واستدعاءِ الأسرار والارتحالِ الخَطِر في طلبها. فالفنّ الشعريّ الذي نُسب إليه **البيان**، بات دأبَه الومضُ والإيحاء ومغامرةُ التوغّل في أقاليم الغموض.

كان النقد في اتّكائه على الفنون البيانية يرمي إلى كشف المعنى وتقويمه وتوكيده، وإن لم يُقفِلْ عليه يوماً. صار النقدُ نفسه، في الشعريّة المعاصرة أو الحديثة، يلتمس تعدُّدَ الآفاق ومستويات الدلالة، متنازلاً عن الوضوح والغائية، مغامراً، أحياناً، بخلق الحيرة وإثارة الأسئلة.

مع الانطلاقة المتسارعة للتحليل وتأويل الأحلام، أواخر القرن التاسع عشر، ولا سيما مع كتاب فرويد **تأويل الأحلام** (عام ١٩٠٠) والتفاعل بين تأويل الحلم وتأويل الأساطير والتعبيرات الفنية، انفتح أفق جديد وسُلِّطت أضواء جديدة على النص الفني؛ أضواء تغذّي الغموض أكثر مما تبدّده، إذ تُوسّع دائرة الدلالة وتُعدِّد المنابع. بهذا الصّدَد يقول بول ريكور، الفيلسوف التأويليّ، في كتابه **في التأويل**:

"أن يكون الحلم هو الميثولوجيا الخاصة للنائم، والأسطورة حلم اليقظة للشعوب، أن يتلاقى أوديب سوفوكل وهاملت شكسبير في الخضوع لمبدأ تحليل الأحلام، ذلك ما اقتَرحه، منذ عام ١٩٠٠، كتابُ تحليل الأحلام لفرويد، وهذا ما سيطرح علينا إشكالية كبيرة". [١]

وفي النتيجة، ولحسن الحظ، فإنّ الغموض هو ما يقوم كاستدراج لتعدّد المداخل والمقاربات، وإخصاب أشجار التأويل؛ ما دامت كتابةُ نص أدبيّ أو فنّيّ "تعني تعليق صلة المعنى بالمرجع الحرفيّ"[٢]، كما يقول بول ريكور في كتابه **الاستعارة الحيّة**. بل "إنّ القول أو التعبير الدلاليّ الاستعاريّ هو الذي يتحصّل على معناه المُستَعار أو المجازيّ، على أنقاض المعنى الحرفيّ."[٣] وهو ما يتمثّل استدراجاً لرحلة مدهشة، اسمها المتجدّد الفاعلية والأهليّات، هو "**القراءة**" بمعنى التأويل.

النّصوص العظيمة، وبينها النّصوص الفنّية، قديمها وحديثها، تستدعي التأويل. فنحن لا نقترب من هذه النصوص وأسرارها البعيدة بقراءة حرفية تقليدية، بل تأويلية، أي بالقراءات الاحتمالية التي يتيحها النصّ، وبالسفر عبر تعدّد الأبعاد، لاكتشاف لامحدودية دلالاته أو لامحدودية ما تأخذنا إليه لغتُه الفنيّة العالية. من هنا أن القارىء المتميّز،

1 Paul Ricoeur, *De L'Interprétation* (édit. Du Seuil, 1965), p. 15.

2 "La production du discours comme littérature signifie très précisément que le rapport du sens à la référence est suspendu", *La Métaphore Vive* (édit. Du Seuil, 1975), p. 278.

3 Ibid, p. 279.

حين يدخل حقّاً عالم النص يصبح، إلى حدّ ما، فاعلاً في مسار الدلالة. وأعني بالقارىء المتميّز القارىء المؤوِّل، شعراً كان النص أم نثراً.

المعنى، أو المضمون، في هذا التصوّر، هو في أفق اللانهائيّ؛ هو ما نقف على ضفافه أو نبحر فيه ولكننا لا نحدّه لأنه لا استقصاء له. فهو متجدّد بتجدّد القرّاء، متعدّدٌ بتعدّدهم. لكن ما اللانهائيّ؟ هو الله أو الكون. لذلك أقول إنّ المعنى هو من ظلال اللانهائيّ أو من رعيّته؛ والقراءة هي من طقوس التماسه. وهو ما يسمح لنا بأن نلتمس بمشاعرنا وخيالنا وذائقتنا ومخزوننا الثقافي اللحظةَ التي يضعنا فيها الشعر على مشارف اللقاء بين الرائع والمروّع، على ضفاف الغامض اللامتناهي.

هذا لا يعني ادّعاء القارىء الناقد أيّ قدرة على تحقيق ما لا يتحقق، لأنه إذا كانت هناك فاعلية تدعو إلى التساؤل والتعدّد والاستزادة والاستعادة، وحتى المعاناة والحيرة، فهي القراءة، ولا سيما فنّ القراءة أو شعريّة القراءة.

وإذا كانت القراءة إيقاظَ تاريخ أو مسار في منتصف حلمه وفوَران أصدائه، ودعوةً للمتاه، فلأنّ الكتابة، الإبداعية خاصّة، هي أساسيّاً اختراق لتاريخ الابتداع نفسه؛ توقظ الأصداء وتصيد الأحلام وتثير الأسئلة مؤسِّسةً للقراءات المتعدّدة. ما يعني أنّ القراءة المكتملة غير ممكنة، وهذا من أسرار الشعر والنصوص العليا.

* * *

تلتقي رؤى كبار علماء الألسنية وكبار المبدعين في فنون التصوير

والسينما، حول اعتبار وعي الإنسان وعياً لغويّاً "la conscience de l'homme est une conscience linguistique"، كما يبيّن يوري لوتمان[1] مستشهداً بتنيانوف وإيزنشتاين وغيرهما من دارسي الشعر والفنّ. بل نحن نقيم فكرياً لغوياً وحسيّاً عاطفيّاً في بحر اللغة المشتركة، بالمعنى الذي يشمل أطياف التعبير وأشكاله، بحيث أن المتلقّي يلتقط ألطف تعديل أو تحوّل أو تلميح أو تغيّر في الحركة والصوت واللهجة، ويستجيب له رضىً أو غضباً، قناعةً، موافقةً أو استنكاراً، وينطلق منه تأمُّلاً وتخيّلاً وانفعالاً. أمّا النص، الشعري تحديداً، فهو يتجاوز ذلك الشمول إلى تعدّد طبقات المعنى، حتى ليمكن وصفه بأنه لغةٌ في اللغة.

مع ذلك، القراءة هي أكثر من معرفة أركيولوجية بالنص، أي أكثر من معرفة بجذوره اللغوية وحوافزه المتعددة وعلائقه النصّية. القراءة هي التماس أفق المعنى ووعوده؛ هي رحلة الدهشة في حلم الكاتب – الشاعر وفي بيانه، في لاوعيه وخلفياته الثقافيّة، بل في اللغة وأفق احتمالاتها.

فالنص الشعري، وكل نص عظيم – لا سيما إذا كان غير وظيفي وغير مباشر وليس تبليغاً محدَّد الرسالة – هو مرسَلة غير محدودة بزمان وبمرسَل إليه وغاية مباشرة ولا بقانون مُضاف ضابط. وفي النص الشعريّ كلّ شيء رسالة، حتى لو حضر بالحدس والمصادفة وإيحاء اللاوعي.

النص الشعري، كمرسَلة، هو مغامرة ملغَمة؛ مرسَلة تخترق المواضعات، داخل المنظومة اللغوية – الثقافية الكبرى. المرسَلة الشعرية

1 Iouri Lotman, *La Structure du Texte Artistique* (Edit. Gallimard, 1973), p. 37.

ليست خبراً عن موقف أو حالة. هي حضور وفعل في عمق الحالة والذاكرة وفي أفق التخيّل، وحركة في محيطات المعنى.

القراءة، في ضوء هذا المعنى خاصّةً، هي أولاً قراءة الشعر وما أشبهه من النصوص الملهِمة. لكنها أيضاً قراءة كل تشكيل غير محدود بوظيفة عملية مباشرة، ويدعو إلى التأويل.

القراءة هي ما يجرح السرّ وربما ما يخترقه، حتى ليمكن استحضار ما يقترحه فكتور هوغو وغيره من طالبي الأسرار من جرح وتفتيش في قلب الجوهريّ السرّيّ: "*Immole le Christ pour voir ce que contient un Dieu ; fais une incision cruciale au Mystère*." (من قصيدة بعنوان "إله" Dieu).

* * *

القراءة النقدية أو التأويلية ليست محاولة لوضع مرآة سحرية أمام الشاعر أو الكاتب حصراً. بل ربما كان النص النقدي، في الوقت نفسه، مرآة ذات القارىء – (الناقد). لأنّ اللغز والسؤال الكبير المطروح هو: إلى أي درجة نقدر أن نفصل قراءةً ما أو تأويلاً ما عن القارىء المؤوِّل؟ ألا نستطيع القول إن القارىء يغامر للقاء نصّ الشاعر وأمواج إبداعه في داخل بحر اللغة – الثقافة، حيث اللغة هي حقل الترميز والإشارة، كما هي رحمٌ لولادات المعنى؟ اللغة هي ميدان تفاعل هائل يَخفى معظمُه؛ هي الوسَط الذي تتفاعل فيه المؤثّرات والتصوّرات بين النصّ والقارىء وخلفياتهما الثقافية، بما أنّ اللغة، كما سبق قول بنفنيست،

هي "ميدان المعنى". وهي إذا كانت آليات لا واعية أو حدسية[1]، فلأنها حيّز تفاعل الرؤى والرموز ورواسب التجارب؛ إذ، كما يقول بنفنيست أيضاً، "اللغة تعيد خلق الواقع أو العالم"[2]. لأننا لا ندرك العالم والمعاني إلا عبر الكلام. ويتّخذ هذا التماهي بين العالم والكلام بعده الأقصى في الشعر.

* * *

القصيدة، في مخيلة القارىء، ليست عين ما كان في مخيلة الشاعر، أو ما يكون بعد الكتابة، ولا غيرهما تماماً، ما دام كل نص مبدع انزياحاً ويحرّض تعدّد القراءات. وهذه الإزاحة التي يتجاوز بها الشعر حدود نصّيته وواقع مراجعه وحوافزه – دون أن يبلغ ذلك حدّ قطع الأواصر – هذه الإزاحة تفتح النص على لامحدوديّة الوظائف والدلالات. ما دامت القراءة تحرّض لدى القارىء ملكات التصور والتداعي وسائر مستويات التلقي والتفاعل عند القارىء.

فالقراءة نشاط فكريّ رفيع، يستدعي الإجابة والتجاوب والاستحضار والتجاوز. لا قراءة بلا استيعاب وإدراك وتصوّر وتفاعل وقبول ورفض واستكمال وتأويل وتخيّل. القراءة فعل متعدد، كما أنه فعل متواصل. فما قرأت مستمرّ فيّ بدرجة من الدرجات، مستمرّ في الوعي والتأثير والاستجابة والتحوّل، وله

1 Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 24.

2 Benveniste, "Le langage reproduit le monde."; ibid, p. 25.

تدخّلاته السرّية في بناء ما يصدر عني قولاً أو فعلاً أو كتابةً.

ثمرة القراءة الشعرية، بهذا المعنى، هي المتخيّل المتحوّل الممكن المرغوب الذي لا يتحقق، الذي كان وتحوّل، لأن ما من نص يساوي نفسه أو يعود مساوياً لذاته بين كاتبه وقارئه، أو بين قارىء وآخر؛ من هنا أنّ القصيدة، بفضل احتمالات القراءة، هي ما سيكون وما سيبقى منتَظَراً.

يسمح هذا بالقول إنّ قراءة الشعر مغامرة؛ هي رحلة استيهام حتى لو استقوَت بمنهج استقراء واستقصاء نصّيّ. قراءةُ الشعر اختراقٌ لحلم، أو حلمٌ بعد انقضاء الحلم؛ حلمٌ لملاقاة الحلم. مع ذلك هي أكثر حقيقيةً من الحقيقي، أكثر حضوراً من الماثل عياناً. في هذا البرزخ يحضر ما لا يُحصَر ولا يُحَدّ ولا ينضبط في شكل. أمام القراءة الجديدة تحضر القراءات السابقة، لكن قد يُحتمل أن تجد ما يزعزعها ويغيّر مسارها. كل قراءة جديدة هي مغامرة جديدة واكتشاف طريق. لأنّ القراءة هي بدورها فعلٌ وأثرٌ متجدّد. أثر يؤجّل الوصول، يعدِّد الطرق وعلى الدوام يرجىء الختام.

القارىء متحوّل وإن أقام في مكان وزمان؛ والقول الشعريّ، مذ صدَرَ عن قائله، تحرّر منه ودخل في عهدة القارىء. اكتمل و لم يكتمل وسيظلّ يكتمل. حضورُه متحرّك مسافرٌ ودروبه القارىء الآتي دائماً.

إذ، كما هو معروف، "الكلام" langage هو حامل الخصوصية والقصد؛ والإرث الكلاميّ (الشفويّ أو المكتوب) هو صورة العالم في مخيلتنا الثقافية؛ هو ذاكرته وماهياته ومعانيه وقيمه؛ وهو، كنتاج

فرديّ، تاريخ الشخص ونوازعه. هذه جميعها حاضرة متفاعلة تتبادل الإضاءة في موروث الكلام؛ ولا سيّما في كلام أو نصّ يتمثّل رسالة المعنى، كما هو الشعر.

وإذا كان "الكلام" يشرب من بحر اللغة Langue فهو يسقيها، إن صحّ هذا التعبير. الكلام هو حدث وعفوية داخل نظام. والكلام الشعري هو عفوية - ابتداعية داخل عفوية الكلام داخل ديمومة نظام اللغة. أي أنه معنى المعنى (دون حصر هذا التعبير داخل تقسيم الجرجاني لمستويات المعنى الاستعاري. أو ربما أمكن توسيع مقاصد الجرجاني ليصبح الشعر عامّةً "معنى المعنى").

* * *

أنت تعيد القراءة، وقد أعادها غيرك، وربما ترك أثره لمن شاء التماس الأصداء؛ والقول الذي تعيده قد يمنحك ألوانه كما تمنحه ألوانك، يأخذ خيالك إلى أرض جديدة، يكشفك كما تكشفه لكنه لا يتعرّى تماماً ولا يُستنفَد.

تتنزّه القصيدة الجديدة في خيالك، تحاور قصائد سابقة، تتداخل بها، تتمرأى فيها، أو تتنافر، وأنت في هذا كله متجدِّدٌ متوالدٌ مع القراءات، مسافرٌ في التأويل، في الغامض الذي تولّده نصوصٌ لا تُستَنفَد، نصوصٌ قرأتَها، نصوصٌ لم تقرأها، أو لم تقف طويلاً على ضفتها.

فالنص الشعريّ، على غموض هويته، عالم يتجدّد بتجدّد الشعراء وتجدّد القراءات والقراء.

لكنّ القراءة وعدٌ مجروح لا يكتمل: بينما أقرأ ما كُتب يتحرك خيالي بحثاً عمّا لم أقرأ أو ما لم يُكتَب. أبحث عمّا ظلّ في خلفية المكتوب وفي ثناياه، مثل صدى، أو ظلّ. ما بقي كاحتمال، كسفر، ما بدا وعداً، كطريق لا يصل إلى نهايته.

الكاتب يكتب. القارىء يتلقى، أي يذهب لملاقاة الكاتب أو النصّ، يتلقى بمجموع مكوّناته وخبراته، بذوقه، بخياله الليبيديّ متداخلاً بخياله الثقافيّ، بمخزونات ذاكرته و"ترسّبات" تجاربه. والنصّ مبذولٌ له ومقاوم في آن واحد. رولان بارت في كتابه **متعة النص** يتكلم على العلاقة بين الكاتب والقارىء: ففي القراءة، "ليس شخص الآخر هو ما يعوزني، بل الفسحة: إمكان تحقق جدل للرغبة."[1]

* * *

لم تكن القراءة عندي، في بداية مغامرتي معها، غير وعد ودعوة؛ لم تكن غير دعوة سحرية تفتح لي نافذة في الأسوار التي أحاطت بي في سنوات الخيال؛ نافذة يتشرّد عبرها فكري، وأرسم حياة في الحياة. وعبر هذه النافذة سمعت، دُهشت، اختبرت، تحيّرتُ، اغتنيت (أو سافرت).

* * *

أول ما ينبغي قوله هو أنّ النص النقدي لا يرسم حدود النص الإبداعيّ.

---

1 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, “Ce n’est pas la personne de l’autre qui m’est nécessaire, c’est l’espace: la possibilité d’une dialectique du désir.” p. 11.

ومهما استعار نقدُ النص الإبداعي من أدوات حقول أخرى (علم الاجتماع، البلاغة، علم النفس، الفلسفة، والتحليل النفسي وحتى الألسنية) ينبغي ألاّ يُخرِج النصَّ من خصوصيته الفنية. على كل حال فإنّ رد النص الإبداعي إلى مكوّناته (حتى لو قام المبدع نفسه بذلك) غير ممكن؛ ولو تحقّق فسيكون نصّاً آخر، أو يكون تدميراً لفنّية النص وخصوصية بنيته، لأنه إحالة إلى ما قبل النص وما هو خارج النص. (دائماً أزعجني سماع الشاعر أو الفنان التشكيلي يفسّر عملاً من أعماله. وقد لاحظت، لدهشتي، أن مبدع العمل هو الأقلّ جدارةً بالكلام على عمله، لأنه لا يقدّم إلا مقاصده وربّما روى حكاية العمل. علماً أنّ هذه المقاصد الحكائيّة سابقة على العمل؛ وغالباً ما يتجاوزها العمل في سياق تطوّره، فضلاً عن التداعيات والروافد الخفية اللاواعية التي تحضر وتغيّر مسار العمل وهويته). يقول موريس بلانشو: "لا نكتب بموجب ما نحن عليه. الأحرى أننا نكون بحسب ما نكتب. لكن من أين يجيء ما نكتب؟ يجيء من إمكانٍ أو احتمالٍ فينا يتكشّف ويؤكّد نفسه بقوة الكتابة الأدبية وحدها."[1]

النصّ الشعري يجيء إذاً من المستقبل، من الممكن والحلم والمرتجى. والنص الفني حدثٌ بادىء، مهما كانت خلفياته وحوافزه والعوامل المؤثرة فيه. والبحث فيه عن العبرة، مثلاً، كخلاصة أو كثمرة للنص، هو تَجاوزٌ لخصوصيته أو لكلّيّته وقفزٌ إلى ما هو خارجَه.

خصوصية النص تقوم في ما لا يقوله إلا النص ذاته. وهي ما لا يقوله النصّ منثوراً، لو افترضنا إمكان نثر الشعر، ما دام نظام العبارة

1 Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire* (Gallimard, 1955), pp. 108-9.

وسياقها وموقعها، أي علاقاتها، محدِّدات أساسيّة للخصوصية بوصفها دلالة. وأيّ ترتيب للنص في نسق مختلف هو إنتاج نص مختلف.

الخصوصية تعني، من ثمّ، أننا لا نستطيع تجاوز النص الشعري إلى مراجعه، أو لا نستطيع أن نحدّ النص بمراجعه مهما بدا حضورها؛ ومن ثمّ لا نستطيع أن نردّه إلى ما يبدو أو يوهم أنه مكوّنٌ له. فالمراجع لها في النص الإبداعي حضورٌ مختلف، إذ تغدو عناصرَ وظلالاً تفقد استقلالها وتدخل في علائق وتفاعلات جديدة تهيمن عليها كلّيّةُ النص، تحكمها وتعيد تكوينها. فالنصّ الإبداعي هو ما يتشكّل كأفقٍ لمراجعه، وربما كساحة حوار وتداخل أو صراع وتناقض بين مراجعه.

النص الإبداعي هو مشروع المبدع. وإن كان، في الوقت نفسه، مشروعاً - وحتى انفجاراً - داخل بحر اللغة وتاريخها ومحمولاتها وظلالها؛ انفجارٌ فيها وبها داخل الثقافة والتاريخ العام والشخصي والمؤثرات الراهنة.

* * *

لا يتحقق الوجود الإشاري الرمزي الذي هو النص الشعريّ إلا كوجود كلّيّ. وهذا لا يعني، بالضرورة، غيابَ العناصر والإشارات إلى معيَّن أو شخصيّ أو تاريخيّ. لأنّ المعيَّنَ والشخصيّ ينهضان، هنا، إلى الكلّيّ. ولا يتخصّصُ النصّ ما لم يتميّز. لا يكون الشعر محض خبر أو تأريخ موزون أو غير موزون. من هنا قول الفيلسوف

اليوناني المعاصر ك. آكسيلوس: "الشعر يتكلّم على الكلّيّ، بخلاف التاريخ المتصل بالمعيّن"[1].

النص الإبداعي فعل حضور، "حدث"، ولادة متجددة لصوت الذات في عالم؛ صوت التموضع الحلمي - التجربي - اللغوي في زمان وثقافة؛ إنه انبناء في تاريخ وبالتالي إنماء لتاريخ.

"تقوم ستراتيجية الخطاب الشعري، (إذا صحّ الوصف بستراتيجية)، على تعليق الوظائف الوصفية التحليلية التعليلية والتوسطية للّغة، لإفساح الفرصة والمجال أمام انبجاس الوظيفة الأسطورية للخطاب"، كما نفهم من قول بول ريكور[2]. فكلّ عمل فنّيّ يبني أسطورته الخفية أو المعلَنة، أي يبني فنيّته ودلالاتها بدمار المرجع، كما يرى بول ريكور أيضاً[3].

* * *

أولى مراتب القراءة هي قبول ضيافة الآخر والدخول في فضائه أو عالمه. وأول واجبات "الضيف" القارىء ليس مجرد إدراك الخصوصية وملامح عوالم النص "المضيف"، بل أيضاً احترام هذه الخصوصية وابتداع خطاب خاص بها (قدر الإمكان). من هنا حذري من حرفية المناهج (لا من مرتكزاتها ومنطلقاتها)، وبالأخص حذري من توحُّد

1 Kostas Axelos, *Le Jeu du Monde* (Paris, Les éditions de Minuit, 1969), p. 382.

2 In, *La Métaphore Vive* (Paris, Edit. du Seuil, 1975), p. 311.

3 *La Métaphore Vive*, ibid, p. 282.

أساليب المقاربة. لا أستطيع أن أقرأ عبد العزيز المقالح أو حسب الشيخ جعفر كما أقرأ أنسي الحاج أو زُليخة أبو ريشة. لا ألتمس عند هذا ما يتجلى عند ذاك، بل أعتبر البحث عن الخصوصية والاختلاف والتميّز في أساس المقاربة.

هذا لا يعني نفي القيَم والمعارف والتوجُّهات التي تتمثل في المناهج، لأنّ معرفتها ضرورية للإحاطة واتساع الأفق. إذ من أول "بروتوكولات" القراءة احترام "ضيافة" النص الذي نقتحم أسراره، والبحث عن خصوصيته.

هل "التأويل" هو ما نَدين به لهذه الضيافة؟ لأنّ التأويل (الذي، في سياق هذا البيان، أعني به *Exégèse*) هو ما يمضي إلى أبعد مما يمضي إليه التأويل بمعنى *Interprétation*. التأويل، بهذا المعنى الأخير، يفتح في النص أبعاد الدلالة الكامنة ويستشرف إمكاناتها. التأويل بمعنى *Exégèse* (الذي اختصّت به طويلاً قراءة النصوص الدينية ولا سيما التوراة والإنجيل) يقترح معنى المضيّ بعيداً وتجاوز الحدّ، أي تأويل التأويل، كما تحقّق في قراءة النصّ المقدّس **Ecriture** بدايةً. ذلك أن التأويل (النقدي) في هذا السياق يهدف إلى فتح النص وإطلاق رياح المعنى المحتَمَل كلّها.

ولا بدّ من الإشارة إلى فوارق: في التأويل بمعنى *Exégèse*، كما هي حال التأويل الدينيّ، تكون الغاية والعبرة حاضرتين مسبقاً إلى حدّ كبير. بينما في التأويل الشعريّ والفنّيّ لا مُسبَق يحدّد المسار والغاية. بل لا غاية للتأويل الشعري غير السفر بقيادة الحدس والمعرفة

وإلهام النصّ ومخزوناته وخلفياته أو احتمالاته. فالنص المبدع يتجاوز منتجَه ويتجاوز زمنَه وينهل من روافده الثقافية ماضياً وحاضراً، كما ينهل من حوافزه المضمَرة. وهو بالتأكيد يتجاوز قارئه مهما أبحر هذا القارىء بعيداً.

لكن، بالطبع، فإنّ من أوليّات القراءة النقدية، وأوليّات كلّ تأويل، احترام كلّيّة النص، أي مجمل علاقاته وعناصره ومراجعها وانتظامها وزمنها، ما دام كل عنصر أو موقع شريكاً شراكةَ تداخلٍ وتفاعُلٍ في إنتاج الدلالة وبناء الخصوصية. فالنص حياة متكاملة متفاعلة متكافلة.

* * *

هكذا أقرأ. القراءة سمّي وترياقي، وعدٌ متواصل، شوقٌ وسفر، سفرٌ ولا وصول. فالشعر، الشعر حقّاً، معرفةٌ تتجاوز القواعد والقوانين. يمكن النظر إلى نماذجه العليا بوصفها البعد السرّيّ واللغة السرّيّة لوعي الوجود في العالم، ومساءلة هذا الوجود. إذ الشعر، الشعر الرفيع، هو روح المعرفة وإلهامها. إنه معرفة داخل المعرفة. حتى أنني أتساءل: هل انهارت نهائيّاً العلاقة بين المقدّس والفنّ؟ أوليس الغموض والأسرارية في النص الشعريّ من رواسب تلك العلاقة؟

أقرأ التماساً لوعود النص، لأسراره واحتمالاته. عبر وعوده أسافر ويأخذني التيه. لعبةٌ خطرة. فـ"السرُّ مراوغٌ لا يُقبض عليه ولا يُلمَح

إلا عبر التصوير" كما يقول عالم الجمال ج. د. هوبرمان[1] في كتابه **الصورة المفتوحة**.

* * *

القصيدة تُفلت حين يحسب القارىء أنه قبض عليها. إذ لو قبض عليها لجفّت ينابيع أسرارها.

"عيناك غابتا نخيل": من فرط ما تكرّرت صارت توهِم بالبداهة، وكاد يسقط عنها نداءُ الأسئلة. لكنه مجرد وهم. "عيناك غابتا نخيل" لا هي العينان ولا الغابة ولا النخيل. ليست المثيل ولا المختلف. هذا الشبه الحاضر لفظاً وشعوراً الملتبس معنىً، الغائبُ جسداً، هو جوار يشعله اللقاء ولا يضنيه الهجر؛ لكنه لا يتحقق حتى في الحلم، بل هو جِوار يفتح إلى ما لانهاية معابر التأمل والتأويل. إنها، جوهرياً، صورةٌ مستحيلة. مع ذلك هي وعدٌ ومَسار. هي وعدٌ بتداخلٍ خارق يشابك بين المرأة والكائن الشاعر والمكان والنخيل والوطن المجروح والتاريخ والزمان السحَر والحال الحنين وأجواء اليتم والظلم والأمل والغضب، في ما يتجاوز الإمكان والاحتمال والاكتمال. وعدٌ بتجريدٍ أو برؤية فعلية لسحر العينين مندغماً بسحر غابَتَيْ النخيل وقد علا كلٌّ من الطرفين على جسده وكينونته ومصدره دون أن يتجرّد منها. وردُّ العبارةِ إلى الواقع الساكنِ في الحال والزمان والشخص يلغي شعريةَ القول، بل يلغي إمكان المعنى. المعنى يولد هنا مما هو غير موجود

1 G. Didi Huberman, *L'Image Ouverte* (Gallimard, 2007), p. 211.

وغير ممكن، بل متخيّل؛ أو مما هو موجود وجود حلم ورجاء. أي أنّ المعنى يولد من التحدي والإلغاز والاستثارة والفقدان، أكاد أقول يولد من الاستحالة قدر ولادته من شكل متخيَّل. لكنها الاستحالة المحتَمَلة ما دام المعنى يولد في ما وراء العبارة والصورة والقائل وما وراء الطبيعة. يولد مع استدعاءات المشاهد الواقعية وتلك المفترَضة والمتخيَّلة. استدعاءاتٌ تفتتح متواليةً من مخزونات صورٍ تتراسل وتتبادل الحضور والإضاءة.

"عيناك غابتا نخيل" تشبيهٌ بليغٌ، كما تقول البلاغة. لكنّ وجهَ الشبه هاربٌ ولن نقبض عليه، ويبقى أفقُ التأويل مفتوحاً إلى ما لا نهاية.

فلا تطمئنّ إلى مفتاحك إن كنت من أهل البلاغة، وافتحْ خزائن أحلامك والْتَمِسْ أفقَك إن كنت من رعايا الشعر.

* * *

القول الشعري هو ما لا يُستنفَد، إلاّ ظنّاً ووهماً. إنه ما تبقى بيننا وبينه مسافة، عدم يقين، احتمال، سؤال يراوغنا ويحيّرنا، يطاردنا لغزُه، يُفلت منّا، ينادينا، يتحدّانا. لكن لا هو مُعمّى تماماً ولا مُقفَل ممتنع على المغامرة، ما دمنا في لغة الشعر، في ذلك الكشف المظنون الذي لا يضيئه قاموس.

أمّا القول المقفَل النهائي المكشوف فهو ميت، أو على الأقلّ ماضٍ مُستنفَد. إذ يجمد النص أو يموت حين لا يخاطب تعدّد القرّاء في تعدّد الأزمنة.

لذلك فالنص، سواء كان النص الشعري أو النص الديني، مفتوح، افتراضاً، ما دام رسالةً مفتوحة غير محدودة بمعيّن. النصّ مفتوحٌ وقابلٌ للتأويل. مفتوح بحكم توجُّهه بلا حدود في المكان والزمان والقرّاء، ومن ثمّ في الشعوب والأحوال. هو دعوة للقراءة والقرّاء طالما أنه رسالة غايتها الوصول. فالنص، كل نصّ رفيع مبدع، هو مجموع قراءاته لا بعضها. النص الحي متجدد بقارئه وقراءته، متعدد وكنز أسرار. لأنه لا يمكن اختزال القرّاء في قارىء واحد ولا الأحوال في حال واحدة. النص مرسَلة، مثل نهر هيراقليطس لا يتوقف عن التجدد وعن تجديد القرّاء.

الإقفال على النصّ في قراءة محدّدَة هو مصادرة وسَجْنٌ له داخل رؤية فردية؛ وهو منعٌ له عن ينابيعه الموعودة الموجودة حكماً في الناس أي في أخيلة القرّاء وتجاربهم وزادهم الثقافيّ. فكل نص له في قارئه نبع لا هو الأول ولن يكون الأخير. وربما أمكنني القول إنّ هذا النّظر إلى القراءة يحيل النصّ إلى بحر يتلاقى فيه الشعر وكل تأمل في غوامض الوجود.

من جهة ثانية، القول الشعري هو، بمعنى ما، فعل اعتداء، خلخلة لتوازن سابق ويقين مستريح وسكينة مستقيلة، هو استحضارُ ما لا يحضر نهائيّاً. القول الشعري رسالة ولا مرسَل إليه معيَّناً. ومع أنّنا نستقبل القصيدة بالمصادفة فلن نقدر بعد ذلك أن نصحح الخطأ غير المقصود. لقد أصابَتْنا ولا رجوع. وهي لنا ما دمنا قد غامرنا نحو سرّها؛ وستبقى لنا مثل فخّ مع أنها كشف. لكن القارىء هو وعدُ القصيدة أو عاشقُها الموعود ومحرِّر سحرها.

تنام القصيدة أو النص الإبداعي أو النص الإيحائي ألف سنة ولا تتجدّد أو تتفتّح ما لم تجِد قارئاً حقيقياً؛ وتظلّ بانتظار قارئها أي فاتحها ومجدِّد مائها ومُحْيي دلالاتها.

نقرأ القصيدة أو الصورة. نحبّها. تحيّرُنا، تستدرجنا للتأويل أو للسفر، تدهشنا، تُلْهمنا. نجدّدها بالقراءة إذ نكتشف لها آمادَ جديدة وأعماقاً.

كلُّ قارىء حقيقي مسافر. أما النصّ فهو خارج كلّ تملّك ممكن غير تملّك القراءة والتأويل. الهدّام هو الذي يئد النص أو يحبسه في قراءة وحيدة مباشرة حتى لو بنى له ضريحاً فخماً.

نقرأ القصيدة أو الصورة. نحبها. نسافر في آفاقها.

لكن لماذا نشتهي أن نكون من يقولها؟ مع ذلك لن نتوقف عن هذا الاشتهاء ولن نتوقف عن وعي الاستحالة، فنعود ونقرأ في محاولة تملّك من مستوى آخر: أن نكون من يكشف أسرارها وتضيئه أنوارها. فهي لنا - لا لنا، تفلت وتدعونا بلا توقف. إذ إنّ قراءة القصيدة جرح، تعطيل للنهائية، وانفجار دائرة.

القصيدة، أو أي نصّ عظيم، مركز انديا ح. وكما يقول جاك دريدا بترجمة لمحمد بنيس: "حدثُها يوقف على الدوام المعرفة المطلقة أو يفسدها." ذلك أنّ الشعر يجرح الكمال فيما يبدأ مشروع كمال آخر. إذ "ليست قصيدة ما لا ينفتح كجرح" يقول دريدا في النص نفسه.

"الكتابة استحضار لغائب [غير معيّن]، لكينونة غائبة، كينونة محتمَلة"[1]، وتأجيل لحضور. القراءة لقاء هذا الغائب أو المحتمَل عبر أسرار استحضاره.

من هنا أنّ القراءة وعدٌ مفتوح، لأنه إذا تحقق الوعد توقّف، ونكون قد قبضنا على الشرار وختمنا على السحر وأنهينا الرحلة.

رولان بارت، في كتابه **متعة النص**[2]، يشبّه النص الفنّي بشجرة نيتشه التي يقدّمها هذا الفيلسوف كنموذج للحركة والتحوّل الدائمين، أي النموّ الدائم، لكن غير المرئيّ عياناً إذ يقول نيتشه:

"الشجرة هي في كلّ آن شيءٌ جديد. نؤكّد على ثبات شكلها لأننا لا نتبيّن خفاء حركتها المطلقة."

* * *

لكن ما الأفق اللغوي المعجمي للقراءة ولأي الدلالات يؤرّخ؟ وإلى أين يمكن أن يوصلنا وأي السبل يفتح لنا؟

قرأ، ومنها قرآن، وقراءة، وقَرْأ "إقرأ باسم ربك الذي خلق." "إقرأ" هي الكلمة الأولى في الآية الأولى في القرآن (سورة العلَق).

لهذه البداية بحدّ ذاتها معانٍ لا يمكن المرور بها دون التأمّل الطويل في موقعها ودلالاته. فهي ليست من مستوى حكائيّ. النص المقدّس الموحى به ينطلق من الأمر بفعل القراءة. هنا الإيمان والرسالة والمعرفة

1 Jacques Derrida, *Marges de La Philosophie*, les éditions de Minuit, p. 9.

2 Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, p. 82.

تتلاقى في ضرورة الطاعة لفعل الأمر: "إقرأ". إنها أولوية القراءة (بكل معاني القراءة) على كل فعل آخر. (أين الواقع من هذا الأمر)؟

كلمة "إقرأ" في هذا المقام لا تقتصر، بالطبع، على معنى التلاوة، كما أنها لا تهمل هذا المعنى، لكنها، في الوقت نفسه، تشمل معاني التلقّي والفهم والرؤية والتبصّر والتأمّل، والتبحّر والتفكير والإبداع والكشف والاكتشاف والمعرفة والجمع، كما تشمل معاني القول والتعليم والتعلّم والاستقبال والتفسير والتأويل والتحليل والتأليف في أوسع معانيها. ومنها الاسم الشاسع المعاني **"قرآن"**.

و**القرآن**، لغويّاً، هو مرجع أغنى اللغة العربية وجنّحها.

وتمكن مراجعة مادة "قرأ" في **لسان العرب** لابن منظور المصريّ، فصل الهمزة، الجزء الأول، ليدلّنا على أنها حملت، منذ القديم، طيفاً واسعاً من المعاني يشمل حقولاً أساسية لأنشطة الإنسان الجوهرية، في مقدمتها الحَمْل أي تلقّي نطفة الحياة وإحياؤها، ووضع الجنين أي تجدّد الحياة. ومن معانيها التفكير والتبصّر والاستيعاب والاستنتاج، والاستقبال والإدراك وإضاءة المعنى، والاكتشاف، والتواصل اللساني، والتواصل الرمزي الفكري والتلاوة والترتيل، والفراسة والتنبوء والتعرف إلى العالم وظواهره، والجمع، "وكلّ شيء جمعتَه فقد قرأته"، ومنها معاني الارتواء والامتلاء وحركة الماء. كما أنّ الزمخشري قال: "أقرأ الشعر قوافيه التي يُختَم بها". وفي **لسان العرب**، "القارىء الوقت".

أما الدلالات التي تنتج عن الاستعمالات المجازية والتصرف

بالكلام فهي بالغة التنوع والتعدد ولا سيما منها ما دار حول المعرفة والتعرف والتأمّل والفهم والاستيعاب والتنبّؤ والفراسة والتعليم، وتكاد تكون بلا حصر.

هكذا تكشف أبعاد هذه المادة "قرأ"، في اللغة العربية تحديداً، عن ترابط مدهش بين نشوء الحياة وموضوعات الحياة وحركة الكواكب وبعض أحوال الجوّ والطقس، وبين قراءة نص واستقبال مضمون الكلام، وإدراك معنى رسالة، فضلاً عن استقراء حقائق.

والمعجم الفرنسي **ليتّريه** (*Le Grand Littré*) يقدّم عرضاً مطوّلاً لمعاني مادة قرأ، أكتفي منها بالمعاني المجازية:

أقرأ في نظراتك، بمعنى أستشفّ وألمح، أي أفهم.

وقرأ في حلمه إرادة السموات، تنبّأ واستنتج. وقرأ على ملامحه وفي تعابيره، أي حلل وأدرك، وقرأ في أعماق روحه أي استشفّ، ومثلها قرأ في ضميره. كما تجيء بمعنى تعلّم وحلّل وعرف لغة ما، وتلقى العلم. والقراءة المزدوجة تعني إدراك ما يتجاوز المعنى الظاهر والمعنى المحدود.

فالمخزون الدلالي الفرنسي للكلمة يبقى في دائرة الفهم والاستنباط والاستقراء والتأمل، فضلاً عن المعاني الأساسية كالتلاوة والتهجّي والتلقي والتعلّم والتأويل، ولا ترد فيه معاني الوقت وإنتاج الحياة وتحولات الطقس والفلك، والقوافي وحركة الماء والارتواء.

* * *

إلى أين تذهب بنا قراءة النصّ الإبداعي؟

نقرأ ونقرأ ولا نصل إلى العمق الأخير. نقرأ النص بكل معاني القراءة، وتتوالد الدلالات. كل شيء يتوقّف على المقتَرَب، على الطريق التي نسلك، على الغاية التي نطلب، على الزاوية التي ننظر منها، على الضوء الذي في رؤيتنا، على ثراء الذاكرة، على الذاكرة التي تستيقظ لدى الالتقاء بدروب النص وترسم الحقول وتستحضر الخلفيات، على الخيال الذي يُطلق أجنحة اللغة ويستدعي أسرارها ويرتاد خفاياها، على المعرفة التي توجِّه الخطى وتكتشف العلاقات، وتلتمس الظلال والخوافي. وتقودنا الإشارات الغامضة أو الواضحة. نطلب رسالة النصّ، احتمالات النص، لاوعي النص، وحتّى ذاكرة النصّ. فطريق النص الإبداعي وعدٌ متجدّد.

ويمكن أن نسأل: هل المعنى سرّ النصّ؟ هل هو حكرٌ عليه؟ أم النص يفتح لنا النوافذ لالتماس المعنى وسلالاته وظلاله؟ هل المعنى فينا وفي توقّعاتنا، أي أنه وليدنا، أي وليد لقائنا بالنص وثمرة رحلتنا؟ وفي النتيجة، ما المعنى؟

ألا تفتح هذه الوضعية (أو هذا البحث) للقارىء مَعْبَراً للشراكة في المعنى، أي في إنتاجه، كما تفترض كلمة "قرأ" في بعض معانيها؟ ثمّ ما معنى النص بدون قارئ؟ وما الذي يوصف بالمعنى أو يسمّى كذلك، ما دام المعنى بلا حصر ولا حدود، وهويته لا تنفصل عن قارئه؟

لكن ما هذه الكلمة "المعنى"؟

* * *

أفضل قراءة لنص إبداعي أو فنّي – إذا أمكن الكلام على التفضيل في هذا المجال – لا تعني التطابق، بالضرورة، مع مقاصد الكاتب. أولاً لصعوبة هذا، بل لاستحالته في نص فني رفيع. وثانياً لعدم جدواه ولتحوّل القراءة إلى أحجية أو لعبة حل ألغاز أو عملية نسخ. فيفقد النص حضوره الحي الفاعل المتفاعل أو المحرّض لولادة النصوص.

نجد في هذا ما يوازي اعتبار أنّ المعنى هو هذا العالم الآخر البعيد – القريب وحتى اللدنيّ الذي نحوه تتطلّع الأفعال وتطمح إلى بلوغه الكلمات، لا سيما متى كانت شعريّة أيّ مجردة عن الغرض المباشر والنفعي والمحدّد. بهذا الصّدَد يقول موريس بلانشو: "لا نكتب بموجب ما نحن عليه، بل نكون بحسب ما نكتب. لكن من أين يجيء ما يكتب؟ يجيء منّا، من وجودنا الممكن، الذي يكشف نفسه ويؤكّدها بقوّة الفعل الأدبيّ وحده."[1]

* * *

الإقامة على عتبة الشعر، في شكل خاصّ، غواية خطرة. كأنها وقوف

1 Maurice Blanchot, *L'espace Littéraire*, p. 108-9.

على عتبة مقدّس قد يمكن امتلاكه. لكنّ امتلاكه يُسقط السرّ ويلغي القداسة. هي حالة تأرجح دائمة ما دمنا لا نشفى ما لم نَكتب دهشتنا، فإذا كتبناها ربما تمزقت الغلالة أو اكتشفنا السراب.

مع ذلك، القراءة انتظارٌ ووعدٌ لا يكتمل، رحلة في صحراء فاتنة لكن مجهولة وأحياناً غادرة.

وفي كلّ قصيدة أسطورة. لكنّ استنفاد مرامي الأسطورة – لو تحقق – يُسقِط سحر القصيدة ويُقفل عليها. الأسطورة تبقى في أفق القصيدةَ لتبقى متحوِّلة متنامية وتبقى دعوة. إنْ قرأتَها انسَها، لا تلمسْها. اقرأها بخفايا الشعور. فالقراءة هي غواية التجربة بين الرغبة المباشرة في دخول الرائع وبين ترف رؤيته دون رؤيته.

* * *

قراءة الشعر، مثل الكتابة، مغامرة وخطر، طريقٌ لا نعرف نهايته ولا نعرف إن كان منه وصول، طريقٌ يبدأ ولا نعرف أين ينتهي وكيف، رحلة معكوسة، رحلة تضيع فيها الحدود بين الأدغال الغامضة المتداخلة للنص ولأحلامنا وأفكارنا وتجاربنا ومعرفتنا، رحلة تضيع فيها الحدود بين الوهم والواقع. رحلة تتخفّى فيها الحقائق وتباغتنا بكل الأقنعة أو تأخذنا في المتاهات. ما دام التعدّد هو من أسرار النصّ الإبداعي.

أقرأ، أكتب نص قراءتي، أستدعي نصوصاً وتجارب وأستحضر تأملات، أزمنةً وأمكنة، أفعالاً وصوراً أعيد ترتيبها، أستجوبها، أحللها، أصحّحها، أفرغها، أملؤها، أمحوها أو أجدّدها. الأفعال

أتماهى بها أتمرأى فيها أو أقفز عنها. عن أي شيء أبحث؟ القراءة مثل الكتابة بحثٌ عن سرّ، استفهام، استقصاء، مساءلة لما نتذكّر وما نعرف، لما نظنّ أننا نعرف. هي عذاب السرّ الذي لا يُسْلم مفتاحه ولا بدّ من المغامرة في طلبه.

القراءة، مثل الكتابة، نصٌّ لا يكتمل ولكنه ينهض ويحضر. القراءة مغامرة اكتشاف، أو متعة اكتشاف.

والكتابة حول نص شعري بقدر ما هي اكتشاف هي وهدة اعتراف. اعتراف بماذا؟ اعتراف بنقصان، بما لم نقُمْ به، بما حلمنا به، بما تراءى لنا وما أثارنا ودفع بنا في المَهاوي، بما استدْرَجَنا إلى سفر مدهش، إلى بوح متنكّر، لكنه ظلّ بعيداً ممانعاً؛ اعتراف بما راوغ وأغرى وأوقفنا أمام خطر الضياع أي الاندماج بالنص. لكنّ لقاء القارىء بالكاتب يبقى خاطفاً. فلكلٍّ منهما طريقه، وله أسراره.

نكتشف في النهاية أنّ الشعر لا يُختَم، ولا أعرف إن كان يُعبَر. وما يقوله ج. د. هوبرمان عن الصورة ينطبق على قراءة النص الإبداعي: "أمام الصورة، علينا، بتواضع، أن نعترف بما يلي: أنها، على الأرجح، ستبقى بعدنا، وأننا أمامها الطرف المهيَّأ للعطب، الطرف العابر، وأنها أمامنا عنصر من المستقبل، العنصر المرشّح للبقاء"،[1] أي للتجدد. وأقدر أن أضيف، القصيدة هي لقارئها النِّداء الدائم والسرُّ المُعَذِّب.

* * *

1 G. Didi Huberman, *Devant Le Temps* (Paris, Edit. De Minuit, 2000), p. 10.

هل يتوجّب بعد هذا القول إنّ قراءة الأعمال المدروسة، في هذا الكتاب الأول (وفي ما سيتبعه من أجزاء) ليست لها صفة الاستنفاد ولا الارتواء؟ وأنني، مهما بلغَتْ استضاءتي بالنظريات والمناهج، لم أعتمد في قراءتها نهجاً أو مخطَّطاً جاهزاً ولا موحّداً، لأنّ لكل نصّ تميّزَه؟ وأنّ النصوص دعتني بقدر ما اخترتُها؟ أصغيت إلى النصّ وقادني ضوؤه في ثنايا كشوفه. قرأته و لم أصنّف أو ألخّص؛ بل طلبتُ الارتحالَ فيه واستجلاءَ بعض أسراره. وغايتي من هذا التقديم التوكيد على أنّ القراءة أو التأويل إصغاءٌ وَرِعٌ واحترامٌ لكلّيّة النصّ؛ وأنّها بحثٌ وتجربة ومعاناة ورحلةُ انبهار كما هي الكتابة.

لذلك لم أتطلّع إلى عبور، بل إلى مغامرة في اللجّ، وعناق موج المعنى.

وهكذا تقبّلتُ حَتْمَ النقصان.

خ. س.

أنسي الحاج

"أنهض من زجاج الذاكرة المهشّم"

جاء أنسي الحاج مباغتاً، ولا سيّما في أعماله الأولى، **لن** و**الرّأس المقطوع** و**ماضي الأيام الآتية**[1]. جاء لا يبحث عن التجديد من داخل الموروث الشعري وأركانه الجمالية؛ لا يبحث عن الانتماء ولا يرتاح إلى التطوير؛ بل يسعى إلى خلع الذاكرة وكتم الحنين؛ يخرج إلى التمرد واليتم؛ يطوي المراجع مُرتحِلاً في اتجاه صوت طالع من البرّي والمقموع. وهذا مشروع مزعزع خطِر سيبقى واقفاً على الحدّ، لأنّ الحنين والحنان، اللذين بقيا راسخين في الموروثين العربي والغربي، لا يظهران في أعمال أنسي الحاج الأولى إلا مكتومين وحتى مخنوقين، يتفجران بين الحين والحين بشكل مفاجىء وسط سياق غرائبي عبثي مشفّف بالسحر.

١ صدر **لن** عن دار مجلة **شعر** عام ١٩٦٠، وصدر **الرأس المقطوع** عن الدار نفسها عام ١٩٦٣، بينما صدر **ماضي الأيام الآتية** عن "**المكتبة العصرية**"، صيدا، بيروت، ١٩٦٥.

وهذا العنف الداخليّ أعطى لتلك المجموعات الثلاث درجة عالية من التوتر والغرابة، وإن كان قد أفسح لأمواج مأسويةٍ وسط مناخ العبث.

لم يعلن أنسي الحاج أيّ انتماء محدَّد إلى مذهب، ولم يكن له خيار غير الحرية والتمرّد؛ ومهما كان إعجابه بشخصيات شعرية أو حركات، أو إعجابه بفلسفتها، يصعب حصره في مدرسة. ومع أنه كتب عن آرتو بحماسة وإعجاب يشبه التماهي فهو ليس شبيهاً بآرتو.

تحرّك عندما كانت حركة الحداثة العربية تتلمّس خطواتها الأولى، ونشط في نطاق المجلة التي رفعت راية الحداثة، أي مجلة **شعر**، وكان من أركانها.

كان أنسي الحاج، في أعماله هذه، في قطب مقابل أو مختلف عمّا شغل الشعراء يومذاك. ولا أقصد هنا موجة "الشعر الملتزم"، أي الذي خاض في المسائل الوطنية والسياسية خوضاً مباشراً، بل أقصد جماعة **شعر** ومن التفّ حولهم من شعراء شغلتهم قضايا جوهرية، إنسانية فلسفية ورؤى تاريخية أو متعالية.

انشغل أنسي الحاج بالبحث عن قطب للحضور في العالم، بالبحث عن مفصل بين غريزة الحياة وإغواء الغياب. كان يومذاك في أوائل عشريناته، يتولّى الصفحة الثقافية في جريدة **النهار**؛ وما كان يمرّ وقت طويل دون أن ترتفع ضجة حول نص كتبه مخترقاً جداراً ما أو محظوراً.

ومنذ عمر مبكّر دخل أنسي الحاج أجواء الكتابة الشعرية دخولاً غير تقليدي؛ وأقدر أن أقول دخل دخولاً عاصفاً مع كتابه الأول **لن** (١٩٦٠).

لن كان الإعلان والراية لهذه البداية العاصفة الباحثة التي جاءت مفاجئة صادمة وبلا آباء؛ بداية أرادت أن تنهض من "زجاج الذاكرة المهشّم"، فتقدمت بعنف غير معهود.

ثم كان **الرأس المقطوع** (١٩٦٣). وهو عنوان غريب وإعلان عنيف عن المضيّ بعيداً في خط الاختلاف وتوكيد القطيعة مع "التعبير" بوصفه وظيفة في الشعر. لأنّ "التعبير" هو نظْمٌ آخر، بل أشدّ قسراً من النّظم العروضي. التعبير هو تدجين الوحشيّ العفوي أو عقلنته وقسره على الانتظام.

أمّا هذا العنوان (**الرأس المقطوع**) فلا نجد له أسلافاً ولا أقارب بعيدين أو قريبين في التراث الشعري العربي. مع ذلك هو ليس دون أي انتماء إلى مناخ فكري فنّي.

والقارىء المتابع لمسيرة أنسي الحاج يستحضر خياراته الثقافية المتطرّفة منذ ذلك الوقت المبكر، ليفسّر هذا التعارض العنيف الباتر مع السائد الجمالي. فقد كان الشعر اللبناني، قبل مجلة **شعر**، قد بلغ ذروة بحثه عن العذوبة الغنائية والأناقة البلورية والرقّة العاطفية والفكر التأمّليّ مع جيل شعراء ما بين الحربين وصولاً إلى أوائل الخمسينيات.

أستطيع أن أعتبر كتاب **الرأس المقطوع** بمثابة مانيفستو أنسي الحاج

للحداثة الشعرية. فهو كتاب مواقف فنية ونظرات في الشعر والجمالية بقدر ما هو نصوص للتأمل وتذوّق الغريب المباغت، بل نصوص للتغرّب والتحرر والمغامرة. هو مانيفستو بشكل خاصّ لما يتلاقى فيه من ظواهر الانقطاع ومباغتات المسار وغرائب الاقتراحات. والعنوان بحدّ ذاته هو أول بنود هذا المانيفستو، بما يشير إليه من الانقطاع ومن المفاجأة والغربة.

هذا الكتاب هو، في النتيجة، خارج الفنية العربية ومن أوائل روّاد الطلائع.

فقد هرب أنسي الحاج من الغنائية ومن البلاغة كوباء قاتل. مع أنسي الحاج، في بدايات أعماله، انفكّ التحالف القديم بين الخير والجمال، بين الشعر والجمال، بين الطبيعة والجمال الفنّيّ، وحتى بين الحساسية الأخلاقية والموسيقية وبين الشعر.

وكأنه اتّبع مبدأ بودلير في قوله: "*La sensibilité de cœur n'est pas absolument favorable au travail poétique*"، "إنّ حساسية القلب ليست بالقطع مؤاتية للعمل الشعري."[١] ويتكلم بدل ذلك على ما وصفه بأنه "حساسية الخيال" "*la sensibilité de l'imagination*".

هكذا أقام أنسي الحاج الشرخ بين شعره والتقاليد الشعرية العربية التي تربط الشعر بالشعور وبالجمال، ودعم استقلالية النص عن

١ ورد في كتاب بودلير *L'Art Romantique*، وتحديداً في الفصل الذي خصصه للكلام على تيوفيل غوتييه، ص ١٧٠.

وظيفة "التعبير" وشَرْحِ الأحوال، وحضرت في شعره مجهوليةُ الذات والفاعل، وتغيّر عنده مفهوم الجمال الموروث والسائد، عمقيّاً.

هكذا أيضاً سقطت لغة العاطفة ولغة الجمالية الطبيعية. ومن هنا كانت الصدمة الأولى التي أوقعها شعره، ومن هنا أيضاً كان في شعره ما سمّاه بودريار، في مقالة له حول "الحداثة"، "جمالية الانقطاع" وما وصفه بتدمير الأشكال التقليدية.

يتضح معنى "جمالية الانقطاع" عند أنسي الحاج في ظاهرة العنف التصويري والتقشّف النغميّ والاقتصاد التعبيري الذي قد يبلغ درجة البتر، فضلاً عن مجهوليّة الذات.

لا عطور في شعر أنسي الحاج ولا ترانيم؛ كسّر الترانيم وخلخل التشابيه ودمّر الزخارف. إذ ليس الشعر عنده في تفاصيل يمكن أن يحملها نص نثريّ. ليس الشعر في الخبر يُحزن أو يُفرِح أو يثير الدهشة والافتتان. إنه في تساؤلات يحرّضها، في حيرة يولّدها، في معانٍ تولد وتتوالد على ضفاف الخبر وفي ما يتجاوز تفصيلاته. الشعر يقوم في الاندفاعة للتجاوز، في السياق المثير، في الأسئلة المُرْبِكة وما يتجاوز الأمان ويقلق الثوابت والسياقات. الشعر عند أنسي الحاج ليس في الخبر عن الحالة بل في مسيرة التحولات، حتى الغرائبية منها، ومغادرة كل شيء ليقين هويته ومساره وما يعلن عنه مطلع النصّ. إذ ليس المطلع عنده إلا مشهداً من مشاهد تحوُّل النصّ ومفاجآته كما سنرى لدى النظر في نص "ماموت وشعتقات" من كتاب **الرأس المقطوع**.

هكذا يفتتح شعرية التحوُّل والمفاجآت، حيث الأشياء على امتداد النص لا تتوقف عن خلع هوياتها.

هناك، في العري الخالص، في نهاية الصوت ونهاية الرؤية وغروب الصور خبّأ أنسي الحاج أسراره، وفي شعره هبّت ريح تجرف اللواحق والزخارف، وتقيم اللحظة الشعرية عارية رائية تحيل إلى سرّ خفيّ متقشّف، إلى غور يحرص على صونه. لذلك فإنّ الرأس المقطوع هو نص النكران؛ نصّ العزلة، نصّ التنازل عن المعنى الناظم إلى المعنى المُقلق، نصٌّ يكشف ارتجاج التناغم بين الذات والعالم.

أخذ يتكشّف للقارىء المتابع لهذه المسيرة الإشكالية أنّ أنسي الحاج يتحرّك في الأفق الذي افتتحته بعض الثورات الفنية الكبرى في أوروبا مطلع القرن العشرين، في الشعر والفنون، ولا سيما حركات الانقطاع والتمرد الجذرية، في ألمانيا وفرنسا وبعض المراكز في سويسرا. وهي الحركات التي تلاقت امتداداتها وتوجهاتها في واحدة من شخصيات القرن العشرين الأشدّ مأسويةً وخرقاً وجنوناً، أعني أنطونان آرتو الذي ظلّ أميناً لألفرد جارّي وكرّم عمله الشهير أوبو.

إعجاب الحاج المبكر بآرتو كان عنواناً لإعجابه بحركات العنف الفنّي الذي فجّرته حروب منعطف القرن العشرين كـ"التعبيرية" و"الدادائية" و"السريالية" والجدّ المجهول الممجّد لوترِيامون (١٨٤٦-١٨٧٠) في أول كتبه. فقد ظلّ آرتو، رغم علاقة مؤقتة بالسريالية قبل فصله عنها، أقرب عمليّاً إلى هذيانية الدادائية وإلى عنف "التعبيرية" ممَثَّلَةً بشخصَيْ كوكوشكا وفالتر هازنكليفر. وهذا

الأخير، مثلاً، قدّم في برلين مسرحية جسّدت العنف التعبيري، بطلها قاتل قتيل في الوقت نفسه، يتحرك على الخشبة حاملاً رأسه المقطوع في كيس.

لكن لا بدّ من التوكيد على أنّ قرب الحاج من آرتو كان مناخيّاً وعلى مستوى العنف النصّي. ففي نصوص الحاج الشعرية يغيب الهمّ الجمالي في مفهومه المثالي المكرَّس ودلالاته التقليدية ويغيب إغواؤه. تغيب الأنا كمرجع حصريّ للنص وتغيب سائر أساليب البوح والتعبير الموجّه إلى معنيٍّ مخصوص. ويحضر النص الذي يصدر من جهة المبهم العفوي العنيف والحلمي الهذيانيّ.

أنطونان آرتو (١٨٩٦–١٩٤٨)، الذي رفضه السرياليون، هو السليل الأمين والمنبوذ لحركات العنف هذه. توحّد لديه الشعر والمسرح. كان في كلامه على الفنّ الشعري – المسرحي، لا سيّما في كتابه **المسرح وقرينه** (*Le Théâtre et son Double*)، يؤكد على "النزعات الوحشية" و"الحسّ الطوباوي بالحياة والأشياء" وعلى "تهديم فوضوي منتج لسرب هائل من الأشكال".

كيف تمثّلت علاقة أنسي الحاج بهذه الحركات وبآرتو؟

مقالة أنسي الحاج في مجلة **شعر** حول آرتو، وقبيل إصدار كتابه الأول **لن**، تدهش القارىء لما فيها من المعرفة العميقة بعالم آرتو وفضائه الثقافي وفنه السوداوي، وما ميّزها من الحماسة والتمجيد والتعاطف. لكن لا يمكن القول بوجود علاقة مباشرة بين نصوص الشاعرين.

العنف أو المزاج بحدّ ذاته لا يشكل علاقة نصّيّة.

العنف في نصوص أنسي الحاج يقوم في مستوى بنائي. فقد كتب أنسي الحاج دون أن يقدّم للقارىء مفتاحاً للتواطؤ والدخول إلى عالم نصوصه، ودون أن يصوغ مرآة استعارية أو أسطورية رمزية كمدخل للتأويل. واجه القارىء بتفكيك الحكاية والمشهد وإسقاط الموضوع. واجهه بالانفصال بين "أنا" النص و"أنا" الشاعر. من هنا كانت غربة **لن** وصدمة البداية.

فمن الملامح المهمة التي يلتقي فيها أنسي الحاج بالحركات المتمرّدة، ملمح العنف الجمالي أو العنف إزاء فهم معيّن للجمال والشعر، وللشاعر كذلك.

ومع أنّ عنف أنسي الحاج انشقاقيّ مبدئي نصّيّ "جماليّ" وذهني وليس انشقاقاً قيميّاً أخلاقياً، فإنني أجد في عدد محدود من نصوصه ظلاً أو ظنّاً من قرابة بينه وبين نصّ من أشد النّصوص عنفاً نصّيّاً (وأخلاقيّاً)، أعني كتاب لوتريامون **أناشيد مالدورور**. ولكنها قرابة مناخية نظرية تتصل بالمنطلقات الفنّية ونزعة الاعتراض والمفارقة الصادمة. إذ لا مثيل لعنف لوتريامون كلّي المجانية إلا عنف الماركيز دي ساد، لكن بتوجهات مختلفة. ونذكر أن بريتون احتفل باكتشاف **أناشيد مالدورور** لهذا الشاعر المجهول من القرن التاسع عشر، وبما لشعره من خصائص الحلم واللاوعي. لذلك شبّهه بريتون بانفجار بركاني للطبقات السفلى اللاواعية، واعتبره بين آباء السريالية.

* * *

لماذا هذا التمهيد؟ لأنه في رأيي لا يمكن المرور فوق عنوان شعري صادم، هو أحرى أن يكون عنوان رواية بوليسية، دون التوقف إزاءه. فهذا العنوان (**الرأس المقطوع**) مقصود ليكون راية الانقطاع؛ كما أنه يشير إلى قرابة ما مع تلك الجبهات من العنف الفنّي المعذَّب، لكن مع مزايدة على تلك الحركات بفردية الصرخة وخصوصيتها، ومأسوية المواجهة وغياب الرهان.

ومع أنني لا أحصر الكلام على **الرأس المقطوع** في إطار هذا المدخل أو الشعار، فإننا لا نقدر ألاّ نصغي إلى إشارته وما يمثله من صدمة، ومن قطيعة مع تاريخ الجمالية العربية، وأيضاً الغربية حتى مجيء تلك الثورات الجذرية في الشعر والفن.

الشعر عند أنسي الحاج، في مرحلة انطلاقه، تمرّدٌ على الوراثة ودعوة إلى الامتحان المستمرّ للوعي بالعالم. هو تمرّد وخصام أكثر مما هو موقف تعبير عن الذات. وإذا كان الشعر هنا صادراً عن شعور فهو غالباً شعور الغضب ورؤيا العالم الساقط.

كتب أنسي الحاج الشعرَ بوصفه محلاًّ أولَ لمساءلة الجوهري، بقدر ما كتبه كاعتراض على استمرار هيمنة الماضي وإرثِه. وقد ذهب في ذلك بعيداً إلى حدّ إخراج الشعر – أحياناً – من حتمية الجمل المفيدة على المستوى المباشر للجملة. بحيث أنّ النصّ اقترب من حركة كسر الأشكال وردّها إلى ألوان كما في التصوير التجريدي؛ ولم يقتصر على الخروج من الوزن والجماليات المألوفة. وكان الخروجُ من الوزن والتخلّي عن جماليات الإيقاع المنتظم قد

بدأ يتحقّق منذ بدايات القرن العشرين.

هذا الخيار هو في حدّ ذاته خطِر، أو هو اختيار للخطَر، ما دام غيرَ محصّن بسلطة ذاكرة وحدودٍ ومرجع. ومنذ البداية كتب أنسي الحاج بعنف المغامرة؛ تحدّى نظام الرؤية وسُلّم القيم الجمالية ومبدأ البوح المنمّق. شعرُه في مرحلته الأولى خروجٌ من التعبير إلى الغموض والالتباس؛ كما أنه دخولٌ في الامتحان المستمرّ لجاهزِ الرؤية وتاريخ الكتابة ولصورةِ العالم. إذ ما يكون العمل إنْ لم يحرِّضْ صدعاً في قناعاتنا وثوابتنا أو ينفجر عبره هذا السؤال:

إلى أين؟

لذلك كانت المشكلة التي واجهت أعداداً من القراء، لدى صدور **لن** ثمّ **الرأس المقطوع**، هي صدمة العنوان ومفاجأة تراث القراءة وأسس التذوق ومرتكزات التلقّي. والتمس القرّاء الفكرة والصورة أو الأطروحة، فواجهتهم في النص شريحة العالم البرّي أو "الأدغاليّ" كما كتب له أدونيس يومذاك.

أنسي الحاج في هذه المرحلة وفي **الرأس المقطوع** خاصةً ليس خارج المرجعية الفنية وحدها، بل خارج المعيارية القيَميّة. عملُه غير مبنيّ على مرجعيّة مُثلى ومعصومة. ليس الشعر هنا أمير الكلام أو رحيقه بل هو المغامر المتمرد الخارج على الأنماط والحدود. كل ما كان من عدّة الإناقة، وتخيُّر الحسَن من الألفاظ، غريبٌ هنا. والنص الذي يتقدم هو الفوريُّ المتدفّق المتمرّد؛ وحيثما اتّجه دفقُه فتَحَ له طريقاً، أكانت الأقصوصة وألوان السرد أم المحاورة أم النشيد أم المشهد.

غياب الأنا عن هذه النصوص هو غياب الفاعل. ولا أعني الأنا الصرفية كصيغة للكلام، بل الأنا الصميميّة مستقيلةً من التأويل. بل العالم هنا بلا تأويل، ولا يُسقِط عليه المتكلّم المعنى. كيف يمكن الانسحاب من المعنى؟ وما هذا الإله الخفيّ الذي يجمع هذيان العالم وعبثه بالمعنى؟

لكن هل كتب أنسي الحاج **لن** و**الرأس المقطوع** إلاّ لإعلان الوحدة والغربة ومغامرة الخروج من دفء المألوف وأمانه وسائر ضماناته؟ هل كتب إلاّ ليطرح الأسئلة على الترجمة النمطية للعالم بمرئياته وعلائقه وأحداثه؟ ليخرج من موقع الأدب بمحمولاته المعروفة، ولا سيما الأدب كرسالة لتجميل العالم وتفسيره وردم صدوعه ومصالحته أو إصلاحه أو شكواه؟

لقد صدر أنسي الحاج من موقع انكسار الرؤية العقلية وانهزام الفروسية البلاغية. أفْسَح للغريب لاقتحام المَتن المكتوب، وأسّس لهويّة الأثر الشعري بوصفه صدمة، لا بوصفه تجميلاً أو تمجيداً، انتشاءً أو تعليماً. كتابته تجرّأت على رفض الأب التاريخي؛ تجرّأ نصُّه أن يطمح إلى أبوّة نفسه إلى حدٍّ كبير. من هنا أنّ كتابته قادمة من بريّة شعرية، من غريزة، من عنفٍ يبلغُ السخرية في أحيان كثيرة. إنّنا هنا بإزاء خرقٍ وجرأة على كتابة صقيع العالم. لأن صقيع العالم هو غيابُ المعنى.

ولقد بنى أنسي الحاج نصَّه من عناصر غير مؤسَّس لها جمالياً، أو غير مستقاة من سجل قيمي أو معنوي أو جمالي مُتَّفَق عليه. بنى نصّه من عناصر مباغتة للمألوف، وحرّكها في إطار لا ينتمي إلى أجواء

التعبير الشعري السائد. إذ لا يتحرك نصّه في سياق إخباري أو تعليمي أو تصعيديّ تمجيدي أو وصفي أو هجائي أو أي وظيفة. إنه نصٌّ كلّي المجانية، يلعب لعبة الفنّ المجروح الجارح بل المنقوض والمنتهَك الباتر.

من هنا أنّ **الرأس المقطوع** ليس استكمالاً لـ **لن** ولا امتداداً. **لن** هو كتاب التمرد. **الرأس المقطوع** هو نصّ النُّكران، نصّ العزلة، وخلخلة المعنى الناظم للكون.

ما يلفت في هذا كلّه أنّ أنسي الحاج، يومَ كسرَ الرؤية الكلّيّة للعالم، لم يكتب، مع ذلك، شذراتٍ ولا عباراتٍ متقطعة، انسجاماً وتوافقاً مع الانقطاع في سياق الموضوعات. لقد كتب نصوصاً لها صورةٌ متماسكة فوق الصفحة ومتساوِقة كتراكيب لغوية، لكنها مقطّعةُ السياق متلعثمةٌ على مستوى تواشج الدلالات. وتماسُكها الظاهر يعظّم أثَر اللعثمة أو الانقطاع الدلالي بين العناصر. إنه نظامٌ مفاجِىءٌ لإنتاج الدلالة.

هي إذن نصوص مبنية على التضادّ والتعارض والانكسار. مع ذلك تحافِظ النصوص على التوالي اللغوي مع الانقطاع في السياق الدلالي. إذ إنّ التضادّ والتقطّع الدلالي لا يقطعان الأوصال في سياق النص بقدر ما يبنيانه على الحركة والعلاقة الضدية وحتى النقضية، كما يبنيانه على إيقاع الغربة والنكران ومن ثمّ العبث والوحدة وخيبة اللاتواصل.

إنه نسق جديد للتوالي يخضع للإيقاع وتشكيل التنافر، أكثر مما يخضع للتسلسل. نسق هو أشبه بتجاور الألوان في لوحة تحررت من محاكاة الشكل. ولقد تخلى أنسي الحاج عن خَيْطية التعبير مذ تخلّى

عن السياق، إلى التشتت وتبعثر العناصر الدالة. أقام علاقة التجاور بدل التوالي، والمسار الشبكي بدل الخيطي. وهذه جميعها من عوامل الغربة والغموض.

لذا يغدو الشكل هنا نوعاً من اللاشكل أو الشكل المكسور، وحتى ابتداع الشكل المفاجىء. إذ لا تَنتُج الدلالة، في هذه النصوص، من توالي جُمل دالّة مترابطة تنظمها علاقاتٌ ضمنية أو يلفّها مناخ واحد، بل تنتج من تبعثرِ مؤثِّراتٍ وتجاور متناقضات وأفعال تتبادل النفي وتتبادل الظلال. وهذا كله وتّر إيقاعَ الحركة الغرائبية. ففي العنوان الأخير من الكتاب الذي هو نص أو حكاية "ماموت وشعتقات" مثلاً، نقرأ نصّاً متعدّداً بل مكسّراً يتحرك في خطوط بعضُها يشكّك في بعض: كأن تنعزل الموسيقى الحكائية المنسابة وزمنُها المتّصل عن المضمون الحكائي الذي يتقطع ينبترِ ويتناقض. حتى ليبدو النصّ نصين كما في المثال التالي، ونصوصاً في بعض المقاطع:

ذلك العهد يدُ ماموت لم تكن ظَهرت.

قام جدّه ونقلَ الخشب وغشّ العبيد ورفع أعمدةً ليضحك، وماموتُ عليها. نسي ماموت حكاياته. هجم يذبحُ جدَّه في حديقته، من الوَرد إلى الوَرد.

ماموت عن جدِّه: "غايةُ أولادي. حين أهبط يودّعني بالقصص وشعري يشيب. هواء. لم تكنْ له يد. كانت شفتاه والحديقة." (**الرأس المقطوع**، ص ٩٧)

كيف نعيّن هوية هذا الكلام الذي ينساب مثل حكايات الحنين إلى ماض؛ ينساب تحت تأثير البداية غير المحددة: "ذلك العهد"، ذلك "القَبل" الذي يُلهب الخيال. وتبدأ الحكاية على نمط الأسمار. لكنّ الانسياب لا يلبث أن يتكشّف عن تجريد وانتخاب وتقطّع ومباغتات غريبة. هل هو الخطّ الكلّيّ لواقع يتقدّم بلا انتخاب؟ أم هو النظر الرجراج الحائر الثائر العاري لكل الجراح والتناقضات تأليفاً للكيان الواحد؟

وكيف نكشف معنى "هجم يذبح جدّه من الوَرْد إلى الوَرْد"؟ أهو القصدُ والنّدمُ متداخلين بلا تراتب أو تتابع زمني؟ حيث تبقى كلماتٌ كامنة جاهزة للحضور مثل كلمة "وريد" التي لم تحضر ولكنها لم تغِب. حضر إطارُها وقرينتُها التعبيرية وغابت؛ لكن الإطار باقٍ يستدعيها. بينما حضرت كلمة "يذبح" و لم تحضر لوازمها وتوابعها، فبقيت واقفة كدخيل دُعي و لم يجد له مكاناً؛ كأنما دُعي ليشير إلى غياب أو إلى نقيض أو تهديد.

إنّ خيار التعبير بالانكسار والمفاجأة والمبادلة والبلبلة اللغوية والانعطاف، يشكّل تأسيساً لأسلوب يتجاوز الدلالةَ المبنيةَ على عناصر اللغة المعجمية. هناك ابتداءٌ لهندسةٍ انكساريّة في التصوير والتعبير.

هذه اللعبة: الحضور – المفاجأة – الغياب – الانتظار، هي لعبةٌ تَمْثُل في هذا النص، وحتى في الكتاب، بصور مختلفة.

ففي "ماموت وشعتقات" تتداخل الأصوات ويضيء بعضها بعضاً أو يلقي عليه الظلال. بينما اللغة تأخذ منحى الاستعراضية الضدية وتكشف عن قصد الصدمة. تتعدد الانكسارات في النص. وتنهض

غربةُ العناصر الحكائية بعضها عن البعض الآخر. فالترابط الذي يحفظ السياق والتوالي السردي في هذه النصوص الشعرية هو ترابط نغَميّ استدعائيّ شكليّ في غياب الروابط العلِّية والترتيب الزمني. أمّا الشعرية فتقوم في هذا التموّج المدهش الذي يمتلكه النص، وتقوم في التجرؤ على الجملة كما على الصمت، وكلّ ذلك في سياق لَعِبيّ. وبدل أن تشكل هذه الملامح خطراً على النسيج الشعري فإنّ ما ينبض داخل النص من مفارقات وخفايا فاجعة ولغة توقف النص على الحافة الحرجة هو ما يؤسس للفنية والخصوصية.

ولننظر في نصّ آخر:

يبدو لي هذا المقطع من نص "الشيطان الأبيض"، على إيجازه، ممتلكاً لدلالات كاشفة:

... أجيءُ من هناك. أجيء من قرى عطشَتْ لؤلؤتها والنعجةُ صارت تتكلّم اللغات وتُطلق الصواريخ. وأنت يا الراعي أرتاب في خشبك العتيق وكتفيك المتّصلتين بالشك. أما لك ظلٌّ تحت الأرض وكوخٌ مركزيّ؟ (...)

لكن ستشوَّه الرواية، فيطول عمري! فأكمن للرعاة الصغار عند الأفق والقواربُ تتكسّر على التجاعيد، والأجسادُ تتمزّق على الأهداف،

وفي كلّ سلّة ينبضُ الشيطان الأبيض. (ص ص ٩٣-٩٤)

هنا يحضر الحلم الذي ينزلق نحو الكابوس أو النقيض. في البداية

تنساب الحركةُ بالمتكلم، "أجيء من هناك..." الـ"هناك" غير المحدّد حافزٌ على الحلم والتساؤل. الهناك ساحرٌ دائماً.

الـ"هناك" إشارة تبسط فضاء فسيحاً للشرود، لربط الحاضر بمنابع بلا تحديد. لا ينجلي هذا الغموض الساحر حين نقرأ في الجملة اللاحقة "أجيء من قرى..." قرى، بصيغة الجمع، تردّنا بدورها إلى الغامض، إلى البعيد وإلى البدايات، إلى الريفي العائد دائماً مع الذكريات؛ الريفي كفردوس مفقود أو كأصل مهجور. "أجيء من قرى" بصيغة النكرة والإطلاق، بلا تحديد أو تعيين، كأنها عالَمٌ آخر أو حلمٌ ممكن، جذورٌ، أو حلمُ جذور.

هكذا تستدرجنا الجملتان الفاتحتان في المقطع إلى مواقع حنينية فردوسية. لكن هذا الحضور اللَّمْحي ما تلبث أن تكسره وتحيّره الجملة التي تصف القرى بهذه الدعابة الغامضة. القرى: "عطست لؤلؤتُها" أو "عطست لؤلؤتَها" (فهي غير محرَّكة في النصّ). ثم يأتي دورُ "النعجة" ليدعم مؤثرات الحنين. لكنّ المشهد يتحرّك بغتةً من العذوبة والحنين في اتجاه التحوّلات والغرابة. وننقلب إلى الاستغراب حين تنقلب شخصية "النعجة" فـ"تتكلم اللغات". تبتعد "النّعجة" ويلفّها مزيد من الغموض. وحين تواصل النعجة "العالمة"، التي كانت قبل قليل، في خيالنا، رمز الوداعة والاستسلام، حين تواصل طريق التحوّل وتطلق "الصواريخ" يردّنا الاستغراب إلى إنكار هوية النعجة والمراوحة بين صورها البشرية المحتملة. والتساؤل عن وظيفة كلمة "نعجة" وما يمكن أن تحيل إليه في هذا السياق، يهيئنا لطريق من التساؤلات تستقبل الكلمات الآتية: "أرتاب" "الشك" " ظلّ

تحت الأرض" و"ستشوّه الرواية، فيطول عمري".

مرة جديدة ينفتح الأفق للمتكلم الآتي "من هناك"، وقد تركناه في بداية المقطع مسربلاً بالغموض الساحر، وربما التبس للحظات بـ"النعجة". ينفتح الأفق للمتكلّم الغامض ليوقع التضاد ويمارس بنفسه العنف الأقصى: وها هو ينقلب على سحره، على غرار انقلاب النعجة إلى إطلاق الصواريخ. هكذا "يكمن للرعاة الصغار" في مشهد بحري مفتَرَض، لأنّ بحره غائب، وبحّارته "الرعاة الصغار" وصلوا بسحر الخيال من "قرى عطست لؤلؤتها". في المشهد إذن تتكسر القوارب وتتمزق الأجساد الصغيرة. هنا تتسارع الأفعال وتتجاور العناصر فيضيق مدى المشهد: "أكمن" "للرعاة" وتحديداً "الصغار".

وتكرير صفة "صغيرة" و"صغار" يعظّم التضادّ في مشهد يزيد العنفُ قِصَرَه ويشكك هذا القِصَرُ في واقعيته. إنها إخراجية عُنْفيّة للمشهد تنتج من قصر التعبير وقلة الكلمات والمسافة المحصورة، والتباس الرعاة والبحّارة، وكناية الأجساد الصغيرة التي تعظّم الرقة أمام العنف. والمتكلم الذي بدأ خيالياً حالماً بالقرى البعيدة التي جاء منها، ينزلق كأنما في أحلام يقظة إلى عنف مجاني، ولعلّه عنفٌ خياليّ، ليلتقي بعنف مالدورور الهذيانيّ. علماً أنه لا دليل نصّيّاً على حضور **أناشيد مالدورور** في مخيلة الحاج عند كتابة هذا النصّ.

ويتوجّب القول هنا إنّ عنف مالدورور مقصود، منهجيّ ومتصاعد، منذ بدء كتابه. يتحرّك في سياق انقلابيّ صادم. يوغل مالدورور في تصويرِ أعظمَ تفصيلاً وأشدّ عنفاً وهو يتلذّذ بمشهد السفينة إذ تتحطّم

وتهاجمها أسماكُ القرش؛ وتهجم أنثى القرش للقضاء على الغرَماء من كلاب البحر وعلى البحارة الناجين. فيلقي مالدورور بنفسه في الماء، لملاقاة فتى يسبح نحو صخور الشاطىء، وقد كاد أن ينجو من حطام السفينة ومن الوحوش البحرية. (لنلاحظ المفاجأة: نحسب أنّ مالدورور يلاقي الفتى لإنقاذه، غير أنه يفتك به)، ثمّ يساعد أنثى القرش على غرمائها. ويُختَتَم المشهد بعناق بهيميّ بين المنتصرَيْن، مالدورور والوحش البحريّ (النشيد الثاني، المقطع الثالث عشر).

لكننا في نص أنسي الحاج لسنا أمام العنف المحض والشر الخالص. فالألوان هنا أكثر تنوّعاً والصور أكثر تعقيداً والتباساً. أنسي الحاج لا يسعى إلى واقعية في النص، بل إلى هذيان يلعب بالصور، يتدرج من أحلام الريف وأضواء الحنين لينزلق عبر الغرابة إلى عنف هذياني يظلّ لّمحيّاً طيفيّاً بلا تفصيل. فالعنف عند الحاج ليس أكثر من فخّ العذوبة الملغومة، أو قصاص أحلام البراءة الريفية، وربما لعب التناوب بين ما يستدعي الحلم وما يهشّم صوره.

ويتّضح لنا، في هذا المقطع، ميل أنسي الحاج إلى المشهدة الحلمية حيث تتمسرح الأضداد وتتواجه الحالات وتتحاور المتناقضات وتنكشف هشاشة العالم.

كتابة الانقطاع

المتكلم، **في الرأس المقطوع**، ليس مركز الجاذبية ولا مركز التقويم ولا المرجع. تكاد الأشياء أن تبدو بلا مرجعية، وربما بلا رأس، أو هي في

تجربة بلا تقنين ولا عبرة. هي في تجربة فجّة، الغريزة أحد روافدها. وأسلوب الحكاية أو صيغة السرد - مهما تقطّع وامتنع عن الإخبار - هو تغييب لشخص المتكلّم. لكن على الرغم من هذا الغياب تبقى رؤيته المحيطة حاضرة. وهذا ما يفسح كامل المجال لسرد العالم، أو إعادة سرد العالم وإعادة صياغة صوره.

ليست نصوص الكتاب ترجمة لمألوف نظام الرؤية. إذ نلاحظ تضادّ البنية والمضمون، فيجري رسم التضاد عبر إخراج المضمون من صيغة مألوفة، ويخضع الموضوع - وليكن "الجسد"، كما في الشاهد التالي - إلى أحكام متضادة في الجملة نفسها:

... ياجبنَكَ الساحرَ يا تقزّزَكَ البارّ يا عارَكَ يمنح الجسدَ صباحَه الأبديّ النارَ الأبديّة. صارعتَ الخرقَ غدرَ المُلْكِ جاوَزْتَ رفاتَ الصباح. (ص ١٥).

هنا تطمح الكتابة إلى المجيء متحررةً من المرجع، أي ككتابة يتيمة. لكنها مذ تُكتب تتقدم كمساءلة لجدوى الكتابة وتحويل الحياة إلى سطور، وأسر المعنى في نظام للقول. تلك هي لعبة أنسي الحاج الخطرة. فآلية بناء المعنى لا تنفصل عن المعنى حتى لو ضلّلَتْه ودفعت به إلى الهامش أو إلى المتاه. لذلك يمكن القول إن الشعر عند أنسي الحاج، في **الرأس المقطوع** خاصةً، يخرج على رسالته التاريخية؛ فهو - هنا - اختبار وتغريب وتشكيك. ليس متعة أو تصعيداً، ليس جواباً ولا خلاصاً.

يقطف دخاناً يسمع باخرة يحطّ خمرة شقراء
في جيبه. ككلّ طائر عجوز يشقّ الجوّ. (ص ٩٠)

هنا تتشكل الملامح الفنية عبر التوتر الدلالي حين يؤلف الشاعر بين الحدود المتباعدة؛ بل تتشكل هذه الملامح حتى عبر الخلل الدلالي في الصور وعبر انقلاب معياريتها، أي في السفر بين الحدود. فالصورة في النص الفني العربي الموروث وجمالياته المتأصّلة، وصولاً إلى أقطاب المدرسة اللبنانية، التي يقدم سعيد عقل نموذجها الأمثل، هي صورة تصعيدية وقيَميّة ارتقائية. في هذه الصورة الجمالية الموروثة يتحرك الموصوف أو المُستَعار له في اتجاه ذرواته، أو ما اصطُلح عليه بوصفه كذلك. ففي هذه الصورة يكون الحدّ الثاني، المشبَّه به أو المُستَعار منه أو الصورة المجازية، دائماً، أشرف أو أسمى من الحدّ المُستَعار له أو الموصوف. بما أنه من غايات الصورة في هذه التقاليد أن تنتج تقويما صاعداً. وكاتّجاه جمالي عام، لا تكون الصفات المُستَعارة أدنى تقويماً من المستعار له أو الموصوف إلا في حال السخرية أو الهجاء أو وصف العدو أو الخصم أي في معرض التحقير.

في المرحلة الأولى من شعر أنسي الحاج، والتي يتوسطها كتاب **الرأسِ المقطوع**، تنقضُ الصورةُ نظامَ بناء الجمالية الشعرية لتقيم العنف والتقطّع والخلل والغرابة؛ تجعل المستعار منه أو المشبَّه به أدنى من المستعار له أو المشبَّه، دون أن يكون هناك سياقٌ هجائي، أو تجعله بعيداً غريباً بل مُخِلاً ومفاجئاً.

إنها كتابةُ جماليةِ التباين والتضادّ بل الخرابِ واللاحوار ولا- منطق الوقائع أو غربة منطق الوقائع واختناق الشخصي. هي مأسوية عاصفة لا تومض أو تطلّ إلاّ مخنوقةً أو ملعونة.

مع أشعار أنسي الحاج، لسنا بإزاء "التعبير" أو الإفصاح؛ كما أنه ليس "التمويه"، بل هو الامتحان (بالمعنى الذي يُضمِر المحنة) الامتحان الذي يقذف المَقولَ خارج مألوف القول وطُرُقه. وهو دَفْعُ المَقول إلى منطلقه وجذره ليعيد بناء هويته. كأنما الكلمات تراوغ، والمعنى يتخفّى، يجيء حيث لا ننتظره. وهذا كُفْرٌ بالمثال، أو رسمُ الهابِط والفاجع.

مع هذه الحركية الدلالية القائمة على التبادل والتوتر وتجاور المتباعدات تنهار محوريةُ الموضوع في النصّ الشعري. هكذا يبدو نصُّ أنسي الحاج أقربَ إلى لوحة، إلى نص جحيميّ يرسمه الكفر بالمثال أو يطبعه رسمُ "مثال" فوق شفرة الخطر: مثال يغدو بالضرورة مزعزعاً فاجعاً. إنه لوحة ترتمي عليها العناصر والمؤثرات بلا مسارات دلالية متّصلة. ومن أجل قراءة القصيدة تتوجب قراءةُ اللاروابط أو قراءةُ غيابها.

ذلك أنّ أنسي الحاج اخترق التوازنَ اللغويّ التصوريّ الذي بنَتْهُ الجماعةُ الثقافية. أي أنه اخترق المؤسسةَ التعبيريةَ الجماليةَ الإيديولوجية الأولى، إنسانيّاً. وهو ينطلق هنا من نص غائب، من ملهِم لارحماني، من لا- ذاكرة. لقد خرق أنسي الحاج المفهومات والقيم الجمالية؛ خرقَ الإيقاع والمناخ، ومن ثمّ خرج - في الأعمال الأولى - من طمأنينة اللغة وثبات القيم.

في كتبه الأولى، وبالأخص في **لن** و**الرأس المقطوع**، تخلّى الحاج عن غنائيّة البوح، وبذْخ السجلّ الجمالي، وسرديّة الإخبار، ومرجعيّة الاجتماعي، ونموذج الطبيعة؛ تخلّى عن الحكمة والخلاصات وما يشبه جوامع الكلِم؛ تخلى عن النداء وألوان الإنشاء، تخلّى عن الانسياب والتسلسل، واعتمد التقطّع والمفاجأة والارتداد وتجاوُر المُتَباعد، وكَسْر السياق. وكثيراً ما غيّب المتكلّم فعدّد الصيغ بين حوار مكسور وسرد مبتور مُفرَغ من وظيفة الإخبار، وبَوْح بلا تبادل ولا إفصاح، وتأمّل بلا جواب وصلاة بلا رجاء.

لا يخاف هذا الشاعر اهتزاز الأصول وانهدام بيت العِبرة والحكمة الذي أمسك بنظام الشعر طويلاً. فبيتُ العبرة بالضرورة متماسكٌ منطقيّ متساوِق تترابط فيه البداية والختام برباط سببي أو حكائيّ أو شكلي أو نغمي.

وأنسي الحاج، في هذا الكتاب، ببساطة، خارج قضية الموضوع، أو الأصحّ وحدة الموضوع، استناداً إلى الأسس المألوفة؛ وعلى أية حال المسألة تتوقف على فهمنا للموضوع والمقصود به.

ففي نصوص **الرأس المقطوع** العنوان واحد والمتن مشتّت: لحظات بلا نظام. لا صورة متشكّلة متماسكة للعالم؛ بل هو نثر العالم. أو أن صورة العالم كَسَرت مثالَها. صورة العالم، هنا، ليس مركزها الذات، وفي الغالب لا مركز لها. أو أنّ مركزها زائغ، أي لا محورَ أو لا ناظمَ ظاهرياً للمعنى، حيث الصوت مشرَّد، والرؤية تستقصي الانكسارات والمفارقات، كما في هذا النص:

كان العرق يتصبب و كان صديقي، و الأوزُّ يتنقّل على الماء المغليّ
و الضباعُ تأكل المساحيق تتمشّى مطيحةً بالآنية الثمينة. أمّا خيط
الدخان الأبيض فلا شيء يحدث لجلسته اليائسة منحدراً من وسيط
تائه ومتصاعداً من وسيط أبديّ الانحدار بر كاناً في عصاً من الحرير.
(من قصيدة "بحيرة" ص ص ٢٨-٢٩).

هنا لا ترابط ولا تسلسل. بل تجاور مَشاهد وحالات كتجاور عناصر مفككة. من الإنساني الذاتي يقفز المشهد إلى الغرائبي واللامعقول. النص الشعري هنا متواليةُ مصادفات على وحدة توتّر وانسياب نغم. تمّ عزْل الصيغة عن المضمون أو إخراج المضمون من الصيغة. فالتوالي الحدَثي ينتسب إلى منطق المحاكاة أي إلى الصورة المتوارَثة؛ وهو فنٌّ تنسيقِ القيم والصور المألوفة التي بنيت على صورة الأسطورة والحكاية، أي على تكرار الانتقاء والمونتاج. بينما في الشاهد السابق يقوم المعنى في التضادّ وصولاً إلى الاستحالة كما في العبارة "الأوزّ يتنقّل على الماء المغلي"، وصولاً إلى معنى منتشر ينهض من التجاور والتعارض وحتى اللامعنى. أي أننا نجد الخروج من صورة المعنى المرسوم إلى شظاياه وأصواته، إلى تداعياته وإلى ظلال له وأضداد.

النصّ الشعريّ هنا حدَثٌ، غربة وبغتة، اكتشافٌ ونكران. لذلك هو غيرُ قابل للتأويل النّمَطي، غيرُ قابل للترجمة أو للتلخيص، غيرُ قابل للحكاية؛ أو أنّ منطق حكايته أو تسلسلَ حكايته غريب، وغيرُ قابلٍ لاقتطاع الحِكَم والشواهد. إنه نصّ لا يُسلم نفسه للمنطق المألوف الذي يفترض الاتصالَ وفْق التسلسل الزمنيّ ونسَق العلّة

والمعلول. إنه خارج العبرة والنمَط، لكنه ليس رياضةً ذهنية أو مجرد ثورة رفضية. وليس بلا دلالة. غير أنها دلالة لا تَقبض عليها الترجمةُ المألوفة للنصوص.

النصّ هنا لا يخرُج على الحكمة ونظام القول وحدهما بل يخرج عن السبك والتماسك إلى التكسّرات، وإلى جوار يقيم حواراً غريباً بين العناصر.

بهذا الخروج عن السبك استحالَ أن يكون الشعر تمجيداً أو تزييناً أو تعليماً أو حكمة أو خبراً. فأنسي الحاج يبني نصّه أو لوحتَه بلا إطار ولا حكاية؛ يبني نصّه من عناصر تكتبها الألوان والأحداثُ بأجسادها بعيداً عن مرجعيّة الأشكال وحكاياتِها. مع ذلك لم يتخلَّ عن أسلبةٍ خفية دون أن ينظمَها في نسَق قابلٍ للتكرير.

وفي النتيجة، البنيةُ الشعريّة هنا هي بذاتها ترجمة لحالةٍ ورؤية تتجاوز القلق والشك والفجيعة إلى مستوى من مجابهة المفكّكٍ وعناق الهارب والمستحيل. إذ نجد القسوةَ تردّ على الحنان، والنفيَ على الاستشراف، والصدَّ على الاستعطاف أو الابتهال. وبالنتيجة فالعالم عند الشاعر مكوّن من مصادَمات وخيبات، من آمال عظيمة وخيبات فاجعة. من هنا أنّ أفعال الحركة والتحوّل، في مجمل الكتاب، تغلُب على الوصف. بل لا نجد الوصفَ إلا في معرِض التحرّك نحو العابر الخائب. ذلك أنّ الْتماسَ النبض الشعري في هذه النصوص يكون في الحركة لا في اتّجاه المسار، كما في التالي:

قديماً كانت الينابيعُ آتيةً ودّعني الجميعُ | وغرَزْتُ إعلاني. سَحبتُ

اللحم من الأدراج ولْبيتُ
الرموزَ بأسناني!
لهنّ من مختِلف زوايا الولادة، كنت أجيء البكر. آه كم يطول رثاءُ أراملي! (ص ٤٥)

هكذا فالبوحُ وأشكال المُطارَحة ما تكاد تلوح حتى تنكفىء وتتقنّع وراء الكلام المكسّرِ والحنانِ المبتور إذ تباغتُه القسوة. فالعبارةُ لا تعرف الراحةَ أبداً، ويحدُث أن تبَقى مبتورةً لا تُفضي إلى مآل.

نحن هنا بإزاء مسافاتِ الثورة الداخلية، التي تستفزّ حوار الصمت والكلام، تستدرجُ القولَ المكسورَ غير المُكتفي، القولَ المتلعثِم، الحائر، المنتظرَ المتردّد، القولَ الآتي في نفَسٍ نبويّ منسحب من نبويّته، منسحب...

قولٌ نلتمس جوهرَه في لهجتِه، في صدقه، في لوعته، في عرفانه، وفي مرآته المكسورة.

* * *

الرأسُ المقطوع هو كتابُ ذات منفيّة غابت عن إلهها أو غاب عنها. لأنّ الإلهَ يحضرُ بمعرفته ويغيبُ بنسيانه أو تناسيه. وحيث لا يحضرُ إلهٌ ما، يسقطُ خيطُ الأمل، يغيب النداء ويمتنع الغناء؛ بل تتجرّد الصّوَر ويتكسّر المعنى ويتناءى، أو يتعالى. والعالَم هنا أعزل من "المعنى" المتعالي، أعزل مثل "زجاج مهشّم".

لكن منذ أن يتحرك أنسي الحاج في اتّجاه **ماذا صنعتَ بالذهب ماذا فعلتَ بالوردة** يبدأ طقسُ الشروق. ففي هذا العمل الأخير ينبثق نور المعنى، ويبدأ الإصغاء إلى نداء الكلّيّة الضائعة. ومع أنّ الإلهَ، في **ماذا صنعتَ بالذّهب**... بعيد، إلاّ أنّه ماثلٌ كأفق وحاضرٌ كرجاء. الإله فيه محتجبٌ كسديم، لكنّ فيض بهائه يُلتَمَس بالغياب والانسحاق.

من هنا أنه إذا كان كتاب **الرأس المقطوع** هو كتاب الخروج واعتزال الأسس، فإنّ كتاب **ماذا صنعتَ بالذهب ماذا فعلت بالوردة** هو كتاب "النعمة" لأنه كتاب المعنى.

* * *

هكذا تحضر الأسئلة:

ما الوظيفة الفنية للشعر إذن هنا، إن لم تكن جماليّة بالمعنى المألوف يومذاك للجمال؟ وهل يقع هذا التثويرُ الذي قام به أنسي الحاج في مَنحى ما قامت به الحركاتُ الجديدة في فن التصوير، ولا سيما الفن التجريدي الذي ضحّى بغنائية التناسب ورمزيّة الطبيعة، ضحّى بمسرحةِ المشهد كما بدت لألبرتي (ليون باتيستا، الناقد الهائل للفن في القرن الخامس عشر في كتابه *De Pictura* – الكتاب الثاني) وضحّى بتَكامُل الدلالة؟ الفنّ التجريديّ اتّجهَ نحو تكسير الشكل الطبيعي، لا للجسم البشري وحده بل لسائر الأشكال، وابتدع لغة دالّة في مساحاتها اللونية وانتظامِ عناصرِها خارجَ مُعجَمات الدلالة، ومن ثمّ أخرج الفنّ من وظيفةِ الترجمة بعد إخراجه من المحاكاة، حتى بات الأسلوبُ هو المضمون.

ألا يمكن القول إنّ أنسي الحاج قد تحرّك في منحى تفكيك الحكاية والمشهد والموضوع في الفنّ الشعريّ، وصولاً إلى كسر السياق والتناسب والتواصل وخلخلة مثالية النموذج؟ أي أنّه طرد الجمال التقليدي ومرتكزاته خارج مغامرة الفنّ؟

وما مضمون هذه النصوص الشعرية؟ وهل نحن بإزاء ما قام به شعراء رواد فكتبوا، حين كتبوا، ما يحمل أو ما يستحق عنوان *Art poétique*؟

لا يمكن حصر الرأس المقطوع في حدود هذا العنوان وإن لم يكن غائباً. فالأسئلة التي طرحها أنسي الحاج على النص الشعريّ واللغة الشعرية وجمالياتها وعلاقتها بالعالم، هي أسئلة شاسعة. وهذا المروق وتكسير هندسة الدلالة، وهذا التأليف بين الأضداد، وبعثرة الشخصيّ، كيف نميز فيها بين شكل ومضمون؟ وكيف يكون الإبداع دون كشف المجروح المثلوم؟ كيف يكون دون الارتجاج والتلعثم وسط نشيد هادر؟ "الشكل الشعريّ"، أو ما اصطُلِح على اعتباره كذلك، لا تكتمل قراءته أبداً، ولا يتوقف دفقُ دلالاته.

مع ذلك أسأل في الختام، هل قراءة هذا النص رحلة في دروب مجهولة لاكتشاف العالم وإيقاعاته الخفيّة؟ رحلة مفاجآت، مغامرة خَطِرة، حيث حبلُ المعنى غيرُ معطىً ولا موصول؟ فالمعنى هنا موعودٌ؛ موعودٌ لكي يُلتَمَس وحتى يُبتَدَع، ولو من زجاجٍ مهشّم.

عباس بيضون

الشعر "حياة لم تعشها"

عرفت عباس بيضون بعد قراءتي لقصيدة "البحر" وبدافع من هذه القراءة.

كان ذلك قبل نشرها ضمن قصيدة **صور** بأكثر من عشر سنوات.

نشرت صور عام ١٩٨٥. بينما سبقتها إلى النشر قصائد لاحقة، وبينها "مدافن زجاجية" التي نشرت في مجلة **مواقف** عام ١٩٨٣، ثم صدرت في مجموعة **زوار الشتوة الأولى...** عام ١٩٨٥.

قصيدة "البحر" كانت مفاجئة: نشيدٌ يفتح المشهد واسعاً على الجموع والعناصر من خارج مألوف اللغة الشعرية وتاريخ الشعر، مقيماً التوتر بين تلك العناصر وبين إيقاعية نشيد التكوين ونفَس التدفق الملحمي والدهشة التي تتولد من ذلك اللقاء.

هي ولادة وعي للمدينة تنهض من البحر، ويخترقها البحر مثل إعصار أسطوري، دونما أسطورة تُستعار أو يُجَدَّدُ نبعُ معانيها. ولا أثر هنا للذهنيّ أو للتعليم الذي لم تنجُ منه مرحلة في تاريخ الشعر العربي كلّه. لا تعليم لأنه لا ذهنيّة ولا تقديم لمثال.

فتنةُ النشيد تتولّد من الإيقاع المتدفق وموكب العناصر. يتقدم المنشدون وتتوالى مشاهد التكوين، بحشودٍ وعناصر وعرةٍ فجّة رثّة مشعّثة بدئية، لم تتألق من قبل في ذاكرة شعرية. تحضر هذه العناصرُ حضورها الخام بكثافتها البصرية، بعينيّتها المتمرّدة على المجاز المنفلتة من التأويل والتصعيد. تتلاقى هذه الغربات المشعّثة، تغتسل بضوء البدايات وعناق الأضداد وتكتسب حضوراً إنشادياً وقدرة على الإدهاش.

عالم يلتمع بجدّة الخليقة. وفيما يبني ما يمكن أن يكون سياقاً زمنياً، لا يتوقف عن كسر الزمن كامتداد وتعاقب، حتى تتداخلَ اللحظةُ بالبدايات وتتمسرحَ "صور" أو المدينة - الجسد كفعلٍ، كآن، كنشيد يكسر الزمن، يخرج من المعقول ومن المؤسطر. وإن كانَ البحر سيحضر ككائن غائل هائل يتغلغل في المدينة التي وُلدت منه.

ومع أنّ الحركة تنطلق من غربة الأنا، "مَن أنا؟" فإنّ "الأنا" لا تلبث أن تقتحم الجوقة المنشدة مندغمةً في الحدث، تخترق الأزمنة وتخترق الحدود بين البحر - الرحم والمدينة، ويتقدّم منشدون لم يعرفهم أي نشيد:

من أنا حتى أقف بين المنشدين، صانعي النّعال الذين جاؤوا على خيول هزيلة من الوعر. الحطابين... صبيان القرّانين الذين أشعلوا في الأحياء المستديرة أكياسَ القشّ والخيش وحشرات الجدران. الفلاحين الذين حملوا نساءهم وأطفالهم على أكتاف الحمير المسنّة...

نصّ يتصاعد بلا توقف، بنشيد للمدينة في خروجها من الغَمْر الوَحْشِ في أطوار هياجه وارتداده واستنقاع مياهه، في أفعالٍ تعجن البشر بالموج والصخر، بأزقّة المدينة أدراجِها والقناطر التي، في عملية رفع للزمن التعاقبي، كأنها وُلدت اليوم ومن بدء الخليقة؛ أفعالٌ تعجن الليالي والأسمالَ ومياه البحر الذي استنقع وأسنَ تحت الأدراج وحبال الغسيل في جرفٍ متصاعد يدفع المدينة في متاه الاحتمال، في زمن يتداخل فيه حاضرٌ وتواريخ: بل يتداخل ما قبل المدينة والتاريخ وما بعدهما، وما قبل الرؤية والتأويل. يرتسم ما قبل انفصال الإنسان عن مهده وقبل أن ترفع صورُ رأسَها من البحر:

من أنا لأدلّكم على الأحجار التي وُلدنا عليها كالسحالي، حين كانت المدينة ترفع رأسها من البحر. تَغذّينا بالشمس والملح، وأكلنا على الراحات أسماكًا حية. وكانت المياه تتناولنا من على صخورنا ونحن نتعلّم الكلمات والأفكارَ كلّ يوم. (من قصيدة "البحر")

إنها عينُ الشعر تجمع الزمن الأول والأخير. ما دام ضمير الجُموع

المتكلّمة يروي في سياق حكائي - ليس حكائياً إلاّ في النسَق والنّغم - عن تداخل الأطوار والأزمنة والحالات في مغامرة مفتوحة مجهولة الختام:

"نحن" المولودون من رحم البحر والقادمون من الوعر والعائدون من القفر إلى البحر البارحة واليوم وغداً. "نحن"، شعوب الرحالة والصيادين والمدن الآبدة المرتمية في حضن البحر والشعوب التي توالت وإليه عادت ومنه وُلدت من جديد. "نحن" الزمنُ الموجُ الرجراجُ العاصفُ في الاتجاهات كلّها:

... ثمّ شربنا من دم كبِد الفجر، ودمِ قلب الليل، فاعتكرَت أعيُنُنا ونحن في نقيع الماء الأخضر، وخرجنا نلمع من بيضة فُصح البحر وفضّة الأسماك، ثمّ نجّم علينا الرمل، وترقرقت جلودنا كأوراق الذهب... وفاضت أوراقُنا فاكتسينا حراشف وصَدفاً. (من قصيدة "البحر").

هو "عنفٌ" شعريّ، "تشعّثٌ" شعري، يرجّ الصورة التي ألفناها ويخلع بديهياتها. عنفٌ يذكّر باللوحة التي توالت عليها الحركات الفنية في اتّجاه مَزيد من تهشيم البلاغة وقتلِ التأويل وعلم جمال السحر والرمز والإشارة. أي في اتّجاه اللوحة التي تقول ما بدَهَ وما خفي وتحيل إشاراتها اللونية الشكلية إلى ما قبلها وما وراءها. العنف هنا قائم في العرْي والصور المباغتة، في "جماليةٍ" تخرج من مفهومات "الجميل" ويمكن وصفها بالبدائية، بالوحشية، بالمعنى الذي وُصفت به الحركات الفنية، أي بمعنى

مناقضة المحاكاة والمثال الأكمل والترف والتصنّع والتزيين.

القصيدة تستحضر العنفَ في التصوير، (لا التصوير التكعيبيّ)، لأن التكعيبية وإن كانت تفكيكية فهي مؤسلبة وملتزمة بحضور ما للشكل مهما قوّضت مألوفَ الرؤية ومفهومات "الجميل". الأحرى أننا، مع هذه القصيدة لعباس بيضون، ينبغي أن نسائل الاتجاهات الوحشية التي منها "التعبيرية". ولا أعرف إن كان عباس بيضون في زمن قصيدة "البحر" قد تعرّف إلى **بيكون** وتبنّاه إعجاباً. (لننظر قصيدة "بابا بيكون" مجموعة **الجسد بلا معلّم**).

* * *

واعياً أو لاواعياً، يبني عباس بيضون القصيدة بروح اللوحة. حيث الفنية تولد من السياق المختَرَق وحتى من بدائية العناصر وخشونتها. كما تولد جمالية لوحة من ضربات خشنة لفرشاة عملاقة أو كتلة سديمية فظة فوق مساحة هائلة تتوالى عليها المؤثرات. إذ إننا لا نقدر ألاّ نرى، بدهشة، التراسلَ بين هذا الشعر وفنّ اللوحة "التعبيرية". نكتشف سرّ هذا الغياب لأي ترتيب زمني. لا شتاء في قصيدة "البحر" ولا علامات للشتاء، لا فصول، لا نهار ولا ليل، لا بداية ولا توالٍ، بل كما تقدر الأنا في اللوحة أن تعلو على زمان مصوَّر وكما تقدر الأزمنة أن تلتقي في اللوحة:

يرتفع البحر ويرفعنا على أطراف أصابعه إلى الصواري، يمتلىء

البحر نسيماً وماءً فينتفخ ويكبر صدرُ اليّم. نقف تحت أنفسنا، تحت المحيط، وخشخشةُ الموج تنجرُّ على عوارضنا وأرضنا الخشبية، ها نحن نتبدّد في الأمواج الشربينية التي تنهار من جذوعها كالأشجار، ونبقى على حلقات الزبد الطافية.

هنا وُلدنا قبل أن نولد وبعد ولادتنا. هنا على صخرة في البحر، كما وُلدت كائناته. "نحن" - أي كائنات البحر والموج، الملح والشمس. ليس الزمن هنا هو المتسلسل الذي يتعاقب يغيب بعضه ليظهر بعضٌ، بل هو أطوارُ البحر تلد المدينةَ المرة بعد المرة وترسم تحولاتها. و"نحن" لسنا هنا بداية تركض مع التقاويم، "نحن" البداية التي لا تتوقف عن البدء.

في قصيدة "البحر" تحضر حركة الفعل، عنف الفعل. حركة شاسعة، قرائن مفاجئة تتلاقى كما تقدر أن تتلاقى في اللوحة ولو فَصَلَت بين عناصرها آلاف السنين. فاللوحة فضاء يطوّع الزمن، يخرقه أو ينقضه، يعلّقه أو يجسد حركته في المتحرك:

إذ ذاك كنّا نقف والبحر يصخب فينا. نتأمله وهو يتسلّق كحصان، ويطير كجناحين مقبلين من غير ما طائر.

ولا نكتشف روحَ البحر أو بُعده ككائن وكحياة هائلة، وحتى كمولّد للبعد الأسطوري والحسّ الأسطوري إلا في النهاية. وهو اكتشافٌ سيرتدّ على ما تقدّم ويغمره بالمبهم السحري، لكن بعد أن

صار ملكاً للذاكرة. وكل ما في الذاكرة قابلٌ للأسطرة:

ابتعدنا وابتعد البحر، نزل عن أدراجنا وشرفاتنا، وعاد الماء إلى بيته تحت عنق موجته السوداء. يجمّ بفمٍ بطيء صفحة الأرض ويجفف اليابسة.

وشيئاً فشيئاً ينمو البحر في اتجاه الألفة، وبعدَ توحّشه يلين، وكأنما يقترب السديم الأسطوري من شكل، لا ليُشَبَّه البحرُ بغيره أو بالإنسان وإنما ليرتسم من السديم ككائنٍ خرافيّ فرْدٍ يتخلل المدينة ويعايشها ويساكن الناس:

نفقأ الأمواج الكبيرة، فيتجمّع البحر في الأحياء، تحت ذباب البرك الواسعة، ينام تحت البيوت وفي الآبار، بلا حراك. يدخل إلى غرفنا فيتمدد بيننا، سجيناً تحت زَرَده وحراشفه.

وها هو عشيرنا الأبديّ الغامض وبطانةُ أجسادنا:

يُهَمْهِم البحر حول بيوتنا، ويخرج من جيوبنا وقبعاتنا، ولا يبقى منه بعد أن يغطس، سوى صريرٍ بحريّ يملأ الرحب. إذ ذاك تجفّ أسرّتنا وتجفّ نفوسنا كالسواحل، تبقى المدينة بلا أحضان...

لم يتوقفْ شعراءُ الحركة الحديثة عن استدراج الشعر إلى قارات

جديدة. وهنا تريد اللوحة أن تَمْثُل بجسدها. أن تَدخل مع القارىء في حركة صراع. يريد القارىء أن يقرأ (ويستقرىء) لأنه لا بدّ أن يقرأ بكل معاني القراءة. وتريد له القصيدة - اللوحة أن يعاين بأكثر من حاسة، أن يُسْلم حواسه للمشهد، لهجوم العناصر وهي تزعزع المراجع. مع أنّ المرجع هنا وحيد واحد ولكنه ملتبس وقائم في البدء: البحر كرحم لصور. صور، لا كمكان جغرافي - سياسي، بل كلحظة أو حالة أو فعل ولادة؛ ولادة من البحر وسيمياء البحر.

القصيدةُ الثانية التي أدهشَتْني وتوقفت إزاءها مرات هي "مدافن زجاجية". وفي كل مرة لم أستطع الامتناع عن مقارنتها بقصيدتي "البحر" و"صور" (**مواقف**، العدد ٥٢). وإذا كنت سابقاً قد توقفت إزاء ما بين القصيدتين من طباق، على مستوى موقع الأنا في كلٍّ من النصين، حيث الأنا - نحن فاعلٌ ومنتم في قصيدتي "صور"، بينما هو محلّ للفعل، مُشيّأ ومغيّب في "مدافنٍ زجاجية"، فلا بدّ من القول إنّ القصيدتين تلتقيان على مستوى العلاقة بالتصوير. لأنه إذا كان نشيد التكوين في "البحر" ينكسر في "مدافن زجاجية" حتى ليغدو المكان ضد تكوين أو ضدّ ولادة، وسلب حضور بل سلب ذات، كما يعلن العنوان، فإن الاتجاه نحو القصيدة - اللوحة يترسخ من قصيدة إلى قصيدة.

صحيح أنّ موجة الملحمية الطاغية في "البحر"، ونشيد الأصول في "صور" قد انكسرت في "مدافن زجاجية". أو لنقل إنّ قصيدة

التكوين البدئي الهادر الفائر في "البحر" و"صور" قد صدّتها قصيدة الخراب المؤسلب. إيقاع الولادة الفوّار وسديم التلاحم والتداخل والتشكل والحركة في الأولى، تقابله على نحو صارخ حاسم "مدافن زجاجية" حيث النظام الشكلي خطوط ومساحات هندسية، والتوقيت حديدي والإضاءة معدنية باهرة لا تسمح بظلّ، والآلية هي سمة الحركة والإجراءات، في مقابل غياب كامل للذاتية وعلامات الحياة لدى السجناء والسجانين على السواء. كأنما القصيدتان لوحتان – عالمان يقف أحدهما في وجه الآخر.

إذا كانت قصيدتا "صور" تقدمان الحضور الأعلى مشعّثاً وعراً عفوياً وثّاباً، أو تقدّمان الحضور الكلي في بعد بصري، من حيث كونه كلي الاندماج والتداخل (المتكلم، الجماعة والإنسان، البحر، المكان ومكوّناته، الأزمنة والتواريخ)، فإنّ قصيدة "مدافن زجاجية" وإن قدّمت عالمها في بعد بصري، فإنها تقوم على تشكيل علاقة نقيضة: هنا تطالعنا الأسلبة العليا للمكان مع السلب الأقصى والتقنين وذروة تحويل العالم إلى مساحات بلون واحد وخطوط مستقيمة وحدود وهياكل متحركة ذات أشكال هندسية أو ضوئية أو تصويرية. وحيث الإنسان في موقع الموضوع، بل هو مشيّأ على مختلف المستويات: مشيّأ كموضوع رؤية ورقابة وتقنين، كموضوع تعقيم وإحصاء وحصار. رؤيةٌ تلغي الذاتية إلى درجة تغيّب أية مشاعر حتى مشاعر العداء أو الرفض. هناك تغييب لأي خلفية إيديولوجية. بل إنّ اللوحة صمّاء ولا تأخذ المشاعر بالاعتبار، لأنّ الرائي لا يراها ولا يتعامل إلا مع مرئيات. وحتى المرئي بدوره لا يرى الذوات في الطرف الآخر. لا يرى في

حامل الكشّاف الضوئي إلا الكشّاف الضوئي،

"كشّاف ضوئي يترجّل من البرج ككائن فضائي" ("مدافن..."، ص ١٠٥).

ولا يرى في جنود الحوّامة إلاّ مقاعد طائرة.
أمّا الخفير على التلة فهو:
"الهضبة التي تتطلّع برأس رجل" (ص ٨٩)

وتتكرر الإشارة إلى الجنود عبر تقديم الصورة:
"الملتحي الراكع"
"ملتحي البرج"
"ملتحي السرداب" (ص ص ٨٧ و٨٩)
"السّحرة والمقنّعون" (ص ١٠٥)
"الرجال والآلات متعانقين على الشبابيك" (ص ١٠٩)

وليس تشييء المساجين بأقلّ من ذلك بل هو أشدّ عنفاً كما سنرى. إننا هنا إزاء عالم من الأشياء والكتل المتحركة الملحقة بالأشياء.

هنا يتقدّم الانشطار ممثّلاً بغياب الإنسان أو تشييء الإنسان. هنا الفرصة أكبر لوضوح ملامح اللوحة التي يستدعيها شعرُ عباس بيضون أو الخصيصة البصرية في شعره. لقد خرج الشعر – اللوحة يتقصّى

سلبَ الحضور وسلبَ الكينونة، - لا بمعنى الغياب بعد الحضور، بل بمعنى نفي الحضور أساسياً -، خرج من الرؤى إلى ثِقَل الحضور الشيئي وغياب الأنا والنحن، بل غياب أفعال الوعي والإرادة والحلم وحتى التمنّي.

هنا تهشّم المشروعُ الملحمي الذي أعلنت عنه قصيدتا "البحر" و"صور"، ورواية التكوين سرعان ما أجهضها تفكك الخراب. خرجت القصيدة من الأنا - نحن، وشُيِّئت الذات.

فـ"مدافن زجاجية" أكثرُ من اقترابٍ من الحضور البصري للأشياء. إنها سلب الذات وتحويل كل ذات إلى موضوع، حتى الذوات العدائية أو العدوة. حيث يَضمُر اللمح ويتّخذ الموقف الاستعاريُّ أو التحليلي وجهة مختلفة نحو فجاجة البصري وغفل البصري وغياب الذوات. إنها محاولة لإسقاط المحمولات القيمية: المَشاهد بلا عمق. فقد أُلغي المنظور ومعه العمق التاريخي. المكان بلا بُعد رمزيّ أو ميثولوجيّ. هي محاولةٌ لكتابة لوحة - نص زجاجيّ معدنيّ؛ يُلغى فيه كلُّ بُعد تأويلي وكلِّ ولادة أو تفاعل أو حياة.

التكسرات قائمةٌ في المشهد، في العلاقة، في الحركة، في الحضور. تكسّراتٌ خفية تلغمُ المشهد، تدلّ على الأوصاف وتوالي الأصوات. في البدء لم يكُنِ النشيد. هنا في البدء كان المرئيّ. فكأنّ اللوحة سابقة على الوجود. كأنّ اللوحة ليست كتابةً بصريّة لوجودٍ سابق. اللوحة هي البدءُ وكلُّ نصّ سيصدر عنها.

مع ذلك فإنّ "مدافن زجاجية" قصيدة رائية. هي بشكل ما صورتُنا في العالم منظوراً إليها من الخارج أو من طرف العالم، أو على الأقلّ

من طرف عالم ما. نحن هنا موضوع. الذات تتقدم كموضوع. ومع أنّ القصيدة غريبة عن التعليم والإيديولوجيا، فإننا في هذه البنية التي تتقدم كلوحة يمكن أن نرى خلاصة فلسفة الاستعمار والاستيطان. ليس عالُمنا بكل ما فيه سوى موضوع: موضوع للرؤية، للدراسة، للإحصاء، للرقابة، للتأويل، للتحكّم، للاستثمار، للنهب ولإطلاق الأحكام. علاقةٌ ووضعية هما أبعد من الصراع والسجن. كأنما يُنظر إلى عالمنا من الفضاء. نحن كمرئيين، نحن منظوراً إلينا كأشياء، كموضوع، كمحلّ للأفعال:

منتَهى العدوان.

هذا ما صوّره الشاعر في لوحة يطغى فيها المرئي من حيث هو محلّ للأفعال من قبل فاعل لامرئي بدوره. المرئي هنا يبدو في ذروة شيئيته بل في حضيض شيئيته. القصيدة اللوحة تقول ذلك بلا أي تعليم سياسي ولا أدلجة. المرئي بدوره ينظر إلى الرائي كشيء، كمنظار، ككشاف ضوئي، كآلة، كغياب، كـ"أعماق موئثة كالمكاتب".

هذه القصيدة – اللوحة نوع من تأثيث مقلوب العالم أو مقلوب الوجود. (والأصح، مقلوب الوعي السائد): تأثيثٌ يترك للتداعيات وغرائب الصور أن تجرح الذاكرة، أن تهدم المقاييس أن تلغي إلفة المألوف، أن تستدعي من تاريخ آخر نظامَ الأشياء وفنّ النكوص. تستدعي الصور وقد عراها الإبدال، والقيمَ المتّفق عليها وقد دُكّت أسسُها. هنا تصويرُ عالم بلا إنسان. لأن الإنسان فيه مجردُ شيء، ركام أشياء. الإنسان غائب لاّ يُعلِن عنه إلا فضلاتُه "سطلُ البراز" و"رائحة

زيت الإنسان". في هذه القصيدة لا أثرَ لما نجده في سائر شعر عباس، من نشيد البدايات أو من فتنة الحضور في الغياب. هنا يقوم غيابُ الحضور تحت وطأة الجسدي المُشَيّأ. حيث كلُّ شيء مُعلّب مُؤسلَب معقّم متساوٍ في الشيئية.

في هذه القصيدة نشهد دمار المكان. المكان الذي يموت، يصير بلقعاً إذ يُشَيّأ إنسانُه، يُختَصر إلى نجاسة تُرَشّ وتُستأصل كأنما يُرشّ تاريخُه بالمبيدات. المَشاهد تمتدّ كمساحات بلا عمق، بلا منظور؛ هو مكان زجاجي؛ وعدوانيةُ الآلة فيه حادةٌ، إذ لا يظهر محرِّكُها. الآلات تتحرك كأنما بالتسيير الذاتي. والصوَر تتوالى لتكشف التكسّرات في اللوحة:

صفّان:
عراة على الجدار
الشرطة والأطباء يقفون بمرشّاتهم
يرشّون أيضاً في المراحيض والبواليع وعلب النفايات.

"أيضاً" هذه، تعطف وتضمّ الضمير المضمر في "(نحن) عراة على الجدار"، على

"المراحيض والبواليع". إذ بعد أن رشّ الشرطة والأطباء "العراة على الجدار" يصلون ما سبق بالرش في المراحيض... الشرطة أولاً ثم الأطباء. لا شيء هنا من حكمة "الحكيم" التي جعلت عندنا "للحكيم" منزلة غامضة شبه دينية أو سحرية. الطبيب هنا شرطي

بتقنية مختلفة، لا أكثر.

لو ذَكَر شيئاً عن إحساس السجين بالبرد مثلاً، عن الذلّ، عن عدوانية التعرية واغتصاب الحميمية الجسدية، أو أي شعور آخر لتغيّر المشروع ولانت القسوة أو الحدّة، وأيضاً لانتهت اللوحة بكل دلالاتها.

لكنّ "مدافن زجاجية" لوحة بصرية مشهدية قبل كلّ شيء، وإن كانت لوحة لغيابٍ ميت، لموت في الموت، لغياب أصمّ بلا قوة استدعاء ولا ذاكرة. لوحة تنتمي، على مستوى ما، إلى السريالية. فيها يُستحضَر الخواء والتشييء، لا الغياب ولا السحر، ولا حتى الموت. هنا العالم مكسور. مكسور واللوحة بلا أي خلفية. والموسيقى الشعرية قائمة لا في الصوت، بل في إيقاع الصورة والعلاقة، في عنف غامض، في جموح موؤد لا يُقال، حيث هندسة المكان تخنق براري الحدوس.

في هذه المرحلة الأولى، التي يتواجه فيها منحيان، سادت فنيةُ اللوحة الوحشية بمعنى البدئي الخام والفج. وإن قدّمت كل من المرحلتين ("صور" و"مدافن...") عالماً ينقض الآخر.

* * *

أتوقف عند نصّ لا يتمثل فيه كلّ ذلك التعارض بين "صور" و"مدافن..."، نصّ يمكن وصفه بأنه نموذج لهذه الخصيصة التصويرية التي لا نملك حيالها إلا أن نقرأ القصيدة قراءتنا للوحة:

النص مأخوذ من قصيدة "لصوص الوقت يسلّطون سمعهم"

(مهداة إلى عبد اللطيف سعد)، تقترب من فنية "مدافن زجاجية" على مستوى الحياد وغياب الذات، بل ترد ملحقة بها في المجموعة وإن كانت تحمل تاريخاً سابقاً لها، هو (١٩٨١):

كلّ ما وجدناه
كان قبل خطّ الأفق
حيث بقِيَ معطفُه مكوّماً

لم يكنْ هناك أماراتٌ على السماء
سوى أنّ أعلى الكراسي
ارتفع قليلاً
فوق حلقات الكراسي التابعة
(...)
كان السلّمُ مسنداً إلى حائط السماء
والمعطفُ يختلجُ على سور الأفق
كانت الأرض بيضاء
والكومةُ مرفوعةً على الجدار
متّجهةً إلى القمة
حيث كان أعلى الرعاة ينصت
والبدوُ على أطراف العالم ينصتون
والمعاقون المعلّقون كالقرود الحجرية
على البوابات

هذه اللوحة أو اللوحة المكتوبة تقدم مثالاً، وإن كان استثنائيّ الحدّة، في شعر عباس نفسه، على السِّمة التصويرية التي حضرت في نتاج المرحلة الأولى من شعره:

المعطفُ الذي يتوسط اللوحة هو الحدَث أو جسدُه أو بقاياه وعلاماته. يستند إلى الأفق كوعد بحياة أو كذكرى حياة، كمستقبل، كفضيحة، كصرخة من غائب، لأن ما يتكلّم هو الغائب، لأنّ من كان حاضراً أُفقد القدرةَ على الكلام.

مركزُ اللوحة هو المعطفُ الخالي الذي بقي بعد القتيل. هو علامةُ حياة كانت وموتٍ أغار. علامة الغياب الذي يحضر هنا كحدث. معطفٌ مكوّم عندَ سور الأفق. الأفقُ الذي حضر طويلاً في اللوحات حاضر هنا. لكن الأفقَ هو عادة الانفتاحُ والوعد. وهو هنا في اللوحة "سور"، وهذا ما يُخرج اللوحةَ على الفور من الفنّ الذي ينقل الطبيعة. ليس الأفقُ هنا لنداءِ البعيد والإشارة إلى ما وراء. والسماءُ "جدار". وعلى حوافي السماء رعاةٌ وقرود. لا شيء من الملائكة ولا الغيوم ولا من تاريخ السماء في اللوحات. أقصى الكتامةِ وصمتِ التأويل. رعاةٌ لا يرعون شيئاً، وقرودٌ تفاجىء بحضورها في غير مكانها ومرشّحةٌ لكلّ التآويل.

مركزُ اللوحة هو المعطف المكوَّم. الكومة متجهةٌ إلى القمة. الكومةُ

تختلج، وهذا اختراقٌ لحالة الموت وحالة المعطف الذي لم يعدْ معطفاً بل كومة، وكومة تختلج. والعا لم يُنصت.

لوحةٌ بقدرِ ما هي بصرية تستدرج إلى الكلام والتحليل. لوحةٌ لا تشبه بيكون. الحركة هنا انكسارُ حركة، لا تشبهُ بيكون إلا في المعطف المكوّم، المعطف - الكومة الذي ينبض ويفور رغم غيابِ الجسد القتيل. المعطفُ في الصورة أشدّ عنفاً من الجسد.

لوحة تقول الكثير لو تابعنا. على غرار لوحات ماغريت، طبعاً دون أي قرابة مع ماغريت. فقط لأن لوحات ماغريت تتكلّم كثيراً. كما أنني أذكر بيكون وماغريت كسلالةِ خارجين لا كمعلّمين. إذ لا يشبه أحدهما الآخر ولا يشبههما عباس بيضون وإن استدعاهما. لكنه يكتب قصيدة بصرية أو تستحضر قصيدتُه اللوحةَ بقوة.

إذ إنّ هناك تراسلاً قائماً بين المستوى التصويري والمستوى الشعري. لا نقدر أن نقرأ اللوحة إلا عبر القصيدة ولا نقدر أن نخترق القصيدة إلا في ما بعد اللوحة أي مروراً بها. والبعد الشعري بدوره سيلقي ضوءه على اللوحة، وهي دأبها الاستدعاء. إنها حركية التراسل بين المستوى التصويريّ والمستوى الشعريّ. المعطف المُسنَد إلى سور الأفق يختلج، يحتضن نبض الغائب، يبثّه، يواصلُه فيما يكشف غيابَه كشفاً فاجعاً حاداً يذكّر باستحضار النائحات إذ يخاطبْن الميتَ كأنه حيّ.

الكراسي فارغة وممتلئة؛ فارغةٌ لأنه لا أحد هنا ليشهد، وممتلئةٌ لأنها حيث حضرَتْ ورُتّبت عُيّنت لجمهور حاضر ما دام منتَظَراً، وغائب لأنّ مكانه مشغولٌ بالفراغ واللاحضور، مشغول بالانتظار، مشغولٌ باللاقول وبصمت القصيدة عنه، فهو حاضر كغيبة.

وما هو حاضر (الرعاة، مثلاً على أطراف السماء) يمثّل إشارة غياب.

الحاضرُ الفاعل المتجدد في مركز اللوحة هو "معطف" الغائب الحاضر. والمعطف يعلّق ولا يسند؛ لكنه هنا يُسنَد كأنه مكان إقامة. المعطف لا يحضر إلا بلابسه؛ لكنّ لابسه رحل تاركاً دمَه الفوّار ليعطي المعطفَ قوةَ الاستحضار. المعطف شيء، غير أنه ليس مغلقاً على ذاته. لأن ما من شيء له موقع في اللوحة إلا وله علاقة. لذلك لا تقع عليه العينُ ويبقى مغلقاً على ذاته. وأقولُ هي القصيدة اللوحة لأن العين لا تفارق عناصرها. لأنّ القصيدة ليست مبنية على التوالي بل على التزامن وشراكة الحضور، وإذن على الاستدعاء المتواصل أو التراسل.

* * *

ربما أمكن بمناسبة الكلام على هذه القصيدة الالتفات إلى مجموعة **لُفظ في البرد** التي تبدو على شيء من المفارقة والغربة قياساً إلى مجموعات مثل **خلاء هذا القدح** أو **لمريض هو الأمل** وما جاء بعد ذلك... فمع **لُفظ في البرد** (٢٠٠٠) يستأنف عباس بيضون مغامرته في "مدافن زجاجية" والقصيدة - اللوحة، في الاتجاه الوحشيّ الذي مثلته الحركات الفنية:

"التعبيريون" ثم بيكاسو ولن أنسى "بابا بيكون"، أي مغامرة الخروج من مفهومات "الجميل" الراسخة المتواصلة عبر تاريخ طويل.

جمالية الغياب والفقدان التي حضرت في مجموعات **خلاء هذا**

القدح، نقد الأمل، لمريض هو الأمل استحالت هنا ندامةً وخروجاً ونكراناً. حتى أننا لا نقدر أن نسميها "جمالية" الدمامة أو الوعورة؛ فعبّاس هنا خارج مبدأ المعيارية أساساً، يخلع النظارة الثقافية، يخلع عادات الرؤية وثقافة التأويل، يلتقي "بابا" بيكون وسائر عباقرة النقض.

ولا شك أنه بهذا الإحساس اختار للغلاف مقطعاً من لوحة للفنان اللبناني الأرمني أسادور الذي تتميز أعماله بعناصرها المتشظية... هنا في **لُفظ في البرد** يصبح النص مغامرة، خطراً، جرحاً. إنه البحث عن ظلال ورؤى لم تدخل ساحة الرؤية، حيث يتوجب لملء هذا العتم الغامر أن نستحضر ما نسينا وما جهلنا أو عرفنا.

النص هنا إثارة، تحدٍّ للنقيض، تمزيقٌ لمفهومات مستقرة. لكن هل الكتابةُ الشعرية تفترض حقاً ذلك الحلم الوثير؟

ولا يعني هذا أنّ لعباس بيضون دعوة أو منحىً مستقرّاً أو نظرية. هي لحظة. إحساس بوجع متكبّر وعالم مموّه. يريد أن يعلن: افتحوا الأبواب لا على الهذيان وحده، لا على الصدمة وحدها. افتحوها على كلّ مجهول وغير منتظَر.

* * *

لن أحاول عقلنة الانتقال من ملحمية "البحر" و"صور" وسريالية "مدافن زجاجية" إلى صيد الغياب في المجموعات التالية. لا أعرف جواباً. وليست كتابة الشعر خاضعة بالضرورة لمسار عقلاني أو سببي. لكنني أتأمل في ما أستطيع وصفه بانكسار الرؤية والأحرى انكسار

"الرؤيا" الكلية واكتشاف العالم المبعثر وأرخبيل اللحظات. وهو اكتشاف وصل بعباس بيضون إلى الخروج، لا من "وحدة الموضوع" وحسب، بل من "الموضوع" أساساً. الخروج هنا من "وحدة الموضوع " وحتى قصيدة الموضوع هو أكثر من خروج من الإيديولوجيا مهما كانت هذه القصيدة شخصية رؤياوية. إنه خروج على ما اعتُبر، منذ البداية، ركيزة في الشعر الحديث. إنه دفع للقصيدة في أفق المغامرة، فتغدو شبكة لصيد الومضات، صيد المبعثر المشتت واقتناص الغياب كحقيقة باقية. فليس حضور الومضات هنا إلا فاصلة بين غيابين، لذا كان "المريض هو الأمل". هكذا فالشعر قائم في ذلك الحيّز حيث ما لم يكتمل حضوره بعد وما لم يعد كائناً، وحيث العالم يُبتَكر بدءاً من ذلك الغياب. حيث الغياب هو ما يتبقى. و"ما يتبقى يصنعه الشعراء" كما يقول هولدرلن. ويا لدهشتنا إذ نلتقي هنا بأصداء بعيدة من عبث الوقفة الطللية، التي هي أيضاً كانت صيداً للغياب وكان الشعر معها "حصاداً للأثر" وابتداعاً للعالم بدءاً من فقدانه.

كأنما بين الولادة "صور" وسلب الإنسان وتشييء المكان في "مدافن زجاجية" خرج الشعر يتقصى الكارثي، يحصد الأثر، يلملم شظايا الغربة، يقنص الهارب والمابعد والحلمي. إنه خروج من الرؤى والنظر الكلي لمعاينة الشتات: شتات الروابط والمنطق والحضور، فاكهة الغياب. فعباس بيضون يبقى بالنتيجة ابن البحر، حيث ما يظهر ينوب عمّا يخفى ليعلن العمق.

هكذا تنفرط رؤيا العالم إلى ومضات تفلت من نظام التأويل

واللغة السافرة، ليلتقط الشعر وهجها ونثارها ويصطاد الاحتمالات. يصطاد ما قبل الفعل وما بعده. يصطاد الشوق وحسرة ما لم يكتمل، ما لم يتحقق ما لم يُقبض عليه وما لم يرتوِ. هنا نجد احتمال الفعل، ما قبله، ما بعده، ظلّه وظنّه وذكراه:

كان وجهكِ دانياً وبقيَ فيوءُه في يديّ. (من **نقد الألم**، قصيدة "الفجرُ يُراق في الانتظار").

الفعل مغيّب منفيّ بين ما "كان" وما "بقي". والانتقال مباشر بين ما كان وما بقي. إذ الحركة الشعرية هنا لا تقوم في استعارة الفيء للوجه، "بقي فيوءه في يدي" بل في الغياب بين ما كان وما بقي.
وفي السطر التالي الفعل مفترَض على وشم أو رسم مفترض:

حيث لا نزال نياماً على وشم الغابة. (المصدر نفسه).

في هذه القصيدة كما في عديد غيرها يغدو الأثر والافتراض والمتخيَّل أشهى من الفعل وأبهى وأكثر حقيقيةً أو يغدو الكينونة ذاتها. بل يبدو الفعل كأنه يولد من الأثر ولا يولد الأثر منه:

لم يكن النبع ولكن ذكراه. الجسد خطوط بلا نهاية لفراشات وأحلام طيران. (**نقد الألم**، ص ٨٤).

تترثر الدرجاتُ خطواتك كثيراً حين تغادرين، ولن نعرف بعد الأمسية في أي ريح ستنام. لا تغلقي. أغمض عيني قبل آخر الممشى لكي لا أسمع نهاية لوقع قدميك. الليلة تأتين بلا خطوات، لقد نقلتها الريح إلى أبعد. (**نقد الألم**، ص ٨٩).

لم نشعر حين صرنا أمساً للعصافير. (**نقد الألم**، ص ٩٠).

أيتها الحرية أنت أرملتنا. (**نقد الألم**، ص ٢٢)

فليس الحضور إلا فاصلة بين غيابين، أو هو غياب على ضفتي حضور هارب. وفي هذا التأرجح بين الحضور والغياب يولد مستوى آخر من العالم، تولد صور مفارقة للكيان والكائن مقيمة في الاحتمال، حيث الاحتمال نبع لعوالم بلا حدود.

فجأةً يفتح الغياب متاهاته البليغة. ويغدو الحضور اللغز الأبدي، تغدو الحياة الغائبَ المطارَد، الوعدَ الدائم الذي به يتكاثر العالم ويتسع، ومنه تتوالد الصور. عباس بيضون هنا يطارد السرّ الذي يجعل الغيب ساحة الحضور الأعظم ومحجّة الخيال ومنبع الافتتان بل جوهر الأنسنة.

لمريض هو الأمل (١٩٩٧) يشهد بدوره على فرار الأشياء من الغاية ومن أسر الحاجة وروابط المنطق. هنا تغدو عين الشاهد ملتحمةً بأشياء العالم، تستسلم العين للمرئيات وتستقيل من أبعاد الشرح والتأويل.

يواصل الشاعر التحرر من الشعر العارف، الشعر المعلّم الذي ينقل معرفة مهما علت في الحدس. لا خلاصات ذهنية ولا حِكَم. أحاسيس بلا عبر؛ فالعبرة دواء، حُكْمٌ وقرار؛ بينما الأحاسيس تُسلَم للمتاه. الشعر هنا نزهة في الحلم لا جذر لها، لا ترتدّ إلى وقائع ولا تترجَم إلى معرفة، سوى معرفة أننا لم نَخلق العالم ولا نُرتّبه أو نترجمه لحاجاتنا، لا ننظّمه في خيط المنطق؛ وأنّ عين الشاهد شيء بين مرئيات العالم. وأن العنوان لا يقود إلى الحكمة ولا إلى العبرة، وأنّ القصيدة لا تُحفَظ غيباً ولا تُضاف إلى خزانة الحِكم ولا النوادر. القصيدة تبقى حيث هي خلف وعينا، وعلينا في كل مرة أن نزورها ونجدد الدهشة. ونتعلم أنّ الحكاية – القصيدة نزهة القلب وأنها تحكي حالها كما تريد، وأننا نقرأ كما نشتهي حتى لكأنّ الشعر

"حياةٌ لم تعشها" (**المريض هو الأمل**)

أو أنّ

"الحياة جارتي،

أرقبها من ثقوب الكلام" (**المريض...**)

وقد

"أُسلِمُ للسَّحَرة حياةً لم أداوم على سكناها" (نفسه)

غير أنه

"ثمّة ذكرى لا تزال تتعذّب هنا" (نفسه)

بينما

"اسمي يُعدَم خلف الباب" (نفسه، ص ٢٦).

العصافير عمياء في المنزل
إرفعي الغيمَ عن وجهك.
(...)

تهدي مدينة للماضي، وتموّته بذكريات لاشخصية، وحين يغدو العالم ماضيك، تجلس وتتذكر الحياة التي لم تعشها. (**المريض هو الأمل**، ص ٧٤).

هل نجد أصداء غريقة لذلك الانتظار الميتافيزيقي للمعنى الراحل – العائد الذي قاد البشرية في تاريخ التطلع إلى الغيب؟ أهو ارتعاش لاوعي البشر واصطدامه بمعضلة الزمن والموت؟
تراودني هذه الأسئلة حين أقرأ:

منذ اختفت حياتي في هذا المكان وأنا أتتبع علامات الصيادين. (**المريض...**، ص ٧٢).

كيف نقرأ هنا؟ هل نقرأ "علامات الصيادين" الذين ربما اصطادوا حياتي؟ هل أتتبع علاماتهم لأستعيد الطريدة ألبسها ثانية وأعيش، أنا الواقف هنا بانتظار حياته؟ هل هي حياتي التي وُجدت قبل القَبْل فلما جئتُ لم أجدها؟ أم أنني ما كدت أقبض

عليها حتى اختفت، أو اصطادوها؟

اصطادوا حياتي لكنني خدعتهم واسترجعتها كسرّ؟ أم حياتي هي دائماً الطريدة المغرية للصيادين؟ أم أنّ حياتي ممزَّقة بيني وبين الصيادين؟ حياتي هل ألبسها وأنهض؟ هل أحملها على كتفي كما حمل أطلس الكرة الأرضية؟ هل أمتطيها كفرس الريح؟ هل أخذوا حياتي كما أخذوا حياة المسيح لكنه نهض من القبر دون أن يتتبع علامات الصيادين و لم يسترد حياته تلك لأنه لم يعد بحاجة إليها، تركها للناس وبدل أن يلبسها لبس الأمل والشعر؟ أم كلّ طريدة هي حياتي؟ أم الطريدة هي كل لحظة هاربة؟ أم لا علاقة فعلية بين "منذ اختفت" وبين "وأنا أتتبع"؟ ولا بالصيادين؟ أم يكفي أن نضمر أو نحذف المتعالقين؟

لكنّ الشعر سؤال للسفر لا للجواب.

هكذا تؤرجحنا العبارات والصور. نسائلها نطاردها كأحلام تهرب وتراوغ.

نخرج من قراءة المجموعة ونحن نسأل: كيف نقبض على ما انقضى مع أنه يقبض علينا في الغياب؟

هكذا لا يكتب الشاعر ليرسم عالماً بلا معنى. يكتب ليكشف اللامعنى في عالم مدجج بتعاليم تقبض على كل شيء، أو يكتب ليصطاد آثار المعنى الغائب:

أجلسُ محاطًا

بكل هؤلاء
الذين جعلوني
وحيداً.
(**لمريض هو الأمل**، قصيدة "هؤلاء"، ص ٩٣)

وتختتم المجموعة هذه القصيدة المكونة من سطر واحد:
"الختام، كرسيٌّ وحيد متروك لمريضٍ هو الأمل."

* * *

في **الجسد بلا معلّم** (٢٠٠٤) يعود مناخ **لمريض هو الأمل** وحتى **نقد الأمل**، لكن على مسحة مأساوية. هنا يواجهنا التضاد بين وعي الديمومة وشرخ الجسد المعطوب والعمر المخطوف؛ ديمومة الاشتهاء وعطل المشتهى؛ زمن الحلم المديد وومضة الفرح العابر والملء الهارب.

تضادّ يواجهنا عبر استقصاء تقلبات الصور وأحوال الإنسان في تصدّعاته، في المزيج المأساوي من الرقة والعذوبة والعنف.

هنا الصورة تداخل بين الآسي والمشرق، الحنون والمدمّر. يحضر منطق الكتابة على الرمال؛ وعي الوجود العابر وحلم العزاء:

حركات العاشق العسراء
والرسالة التي لا تصل.

... من الهواء
صُنعَت تلك الورود
ومن اللاشيء تلك الرقّة
الفانية. (قصيدة "زيارة الموتى"، ص ٤٩)

الهباء الذي تصنعه الروح
قبل أن تغدو فراشة. (**الجسد بلا معلّم**، ص ٥٠)

كأنّ الجسد حاضرٌ ليختبر الغياب، ليذوق الكلام الذي يذهب هدراً.

تلمس القصيدة العالَم بالإشارة، بالروح، حيث كل شيء يرمّم هويته بغيابه وهروبيته.

إذ النوم القرير قرب
فكرة عظيمة هو وحده تسلية الشتاء. (**الجسد بلا معلّم**، ص ٦١)

تدريجياً قوّض عباس بيضون نظام المرجعية وفجّر الموضوع. فارَقَ الصورةَ الأليفة وبالتالي فارق بالضرورة إيقاع جمالياتها.

النظام الجمالي هو ترجمة للصورة الموروثة للعالم. وهي هنا صورة مطعونة ومهَتّكة. صورةٌ مخلخَلة ومهزومة. وكلّ نظام "جماليّ" يحيل

إليها ميْتٌ وفائتٌ وخاوي الرنين.

وهو فارَقَ الرواسخ ودخل في المنتَهَك وفي الخطر. فقد مضى الوقت الذي كانت فيه الحقائق وراءنا، مقيمة في زمن ما قبل السقوط، في ما قبل ما، في مطلق ما. و"الجمال"، حتى قبل مفهوماته الحديثة، هو المغامرة والخطر وغير المؤكّد، هو المجازفة والتأرجح فوق الهوة، لأنه مثل روح اللعب وجماليات اللعب: التأرجح فوق الخطر. والكلمات أشياء ترتمي على مساحة اللوحة. النغم لا يُلتَمس في الصوت بل في نسق توضّع المسمَّيات في المشهد. إذ الشعر علمُ المستحيل، علم المندرِس – الحيّ الباقي، هو ممكنُ اللاممكن واجتماع الزمن المتفرّق. لغةُ الأجسام الخرساء، قراءة الأشلاء وبلاغةَ الغياب.

وأنا طفت حول شعر عباس بيضون وما جرؤت أن أحلّله.

أردت فقط أن ألبّي دعوة هذا الشعر للتغرّب والسفر، وأتأمل في لغز قوله "حياة لم تَعِشْها"، فلا أراها إلا بمعنى حياة لم تستهلكها، أو لم تستنفدها، أو حياة موازية، حياة مرجوّة، حياة متخيَّلَة. فهل تكون غير الشعر، هذه الحياة التي "لم تَعِشْها"؟ الحياة التي هي المعنى الملتَمَس، المقيم في مستوى آخر؟

زُلَيْخة أبو ريشة

كتاب الدهشة

تنطلق إشارات الأسرار، في كتاب زُليخة أبو ريشة **دفتر الرائحة**، منذ العنوان. ثمّ تأتي التعريفات التالية، وما يتبعها من نصوص متعدّدة، لتعظّم السرّ وتكشف عن هويّة مجاز يُحيلُ "الرائحةَ" وتحولاتِها إلى أمواجٍ للدهشة ونهودٍ إلى الحلول:

الرائحةُ عندما تلمِس تتكلّم...
لها شجرٌ تنام فيه
ومدائنُ مهجورةٌ ترعى زجاجَها المُعَشَّقَ. (ص ٣)

الرائحةُ عموماً وعلى الخصوص
حمّالةُ أوجهٍ في تطبيق قانون الخُلْع...
ولا تلتزم!... (ص ٥)

أو:

لا مفرّ من أينها يبلغ أواسطَ آسيا... تلك
الرائحة!!(ص ١٤٢)

لكن هل تضيء هذه الفقراتُ سرَّ العنوان؟ أم تقدّم مفتاحاً غامضاً للغة زليخة المجازيّة الشعرية المتمردة المجنّحة، "حَمّالة الأوجه"؟

نحن في هذا الكتاب بإزاء لغة تغامر على مركب المجاز السحريّ لابتداع دروب التداخل والعناق بين المادّيّ والأثيريّ المعنويّ. حتى ليمكن القول، في ضوء الشواهد المثبتة هنا، وغيرها، إنّ "الرائحة" هي الحَيرةُ الواقفة بين العناصر فلا تندغم، وهي الشوقُ بين الحدود ولا تلتبس.

العنوان والتعريف الشعريّ الذي يماهي بينه وبين السحر ويسربلُه بالغموض، وحضورُه المتكرر في العناوين الفرعيّة والنصوص، يستدعي وقفة، مهما قصُرَت. بل يبدو العنوان نفسُه مفتاحاً للُغة الماحيّة، وإشارةً إلى مراتبَ وأحوالٍ عشقية ترسم قوسَ الولَه متّصلاً بين وجد المتصوِّفة والهيام الدنيوي. حتى كأنّ الرائحةَ رتبةٌ ثانية من الوجود، رتبةٌ ثانية من حضور المادة، هي رتبة السفر والتحوّل واللقاء، رتبةُ المادة غيرِ المادّيّة والجسدِ فوق الجسديّ والحياة كجنون إبداعيّ وسفرٍ للمعنى. إنها:

... الرائحةُ الهوجاءُ المفترسة | التي | للحياة. (ص ٨٣).

ويبيّن الحضورُ المتكرر متعدِّدُ الدلالات والمستويات لكلمة "الرائحة"، في هذا الكتاب، أنها منقطعة عن دلالتها الشائعة، لتستدعي دلالات بلا حصْر، بينها لقاءُ الماهية والحسّيّة، أو تداخُلُ الأثيريّ بالمحسوس وتشابكُ مراتبِ الوجود. لأنّ الشاعرة تضيئها بصور وحالات مبتَدَعة وتقترح لمقامها أبعاداً لم تخطر للقاموس، على سعة معانيها فيه.

رائحتكَ التي تَهْدل فيها مع الحمائمِ الكَمَنْجات. (ص ١٥٣).

مع ذلك لننظر في **لسان العرب**: نطلب "الرائحة" في مادة رَوَحَ. وأختار من معانيها المتعددة ما هو غير شائع:

"أرواح ورَوْح، أي برد النسيم. كذلك رَوْحٌ وريحان أي رحمة ورزق. والرَّوْح هو السرور والفرح. ويسمّى القرآنُ رَوْحاً."

"الرائحة" حاضرة في الجذر نفسه ومتداخلة مع عناصره. وهي بدورها متعددة الدلالات. بين دلالاتها "أصابتنا رائحة، أي أصابتنا سماء." و"الروائح أمطار العشيّ، واحدتها رائحة".

لكنّ القاموس مهما اتّسع لا يطول الدلالات المتجددة المتوالدة في هذا الكتاب والمتحوّلة بقوة المجاز وغيره من الانزياحات، ولا سيما أنّ الشاعرة هنا تبني رمزاً أو مفهوماً أو تعريفاً لحالة ورتبة من الحضور والشوق تشكل نقطة لقاء بين الزّمنيّ الحسّيّ والهيام الروحيّ الصوفيّ،

بين الثابت الأرضيّ والمشعّ الأثيريّ، على غرار الرموز الصوفية كما يبدو في قولها:

ها إنّي أحملُ رائحةَ روحي
لأعبر بها صحراءَ لَمْسِكَ. (ص ٧٥)

فمقاصد الشاعرة من اختيار هذا العنوان **دفتر الرائحة**، وما تستحضره، بعيدة المرمى. حيث تغدو الرائحة سجّلاً أو دفتراً سحريّاً لمتحوّل لا يُحدُّ ولا يُقبَض عليه. ونحتاج إلى رصد دلالاتها الشاسعة في هذا الكتاب، وإلى تفكير وتأمّل في التوازي والتشابه، وفي الإطلاق بين الحركة الفيزيقية للرائحة والفيض الشعوريّ، وكذلك الفيض في البثّ الشعري؛ بين "الإصابة بسماء" والإصابة بالشعر والابتداع أو بالهيام. إنها تفيد نهودَ المادة إلى الروح واللفظ إلى المعنى. تفيد هذه القدرة على السفر بلا وصول. فالرائحة بالنسبة للمادة هي كالمعنى بالنسبة للكلام. كلاهما حاضر لا يُقبَض عليه ولا يُحصَر. كلاهما لانهائيّ الحركة والتصاعد. من هنا أنها في هذا الكتاب مفصل الحلول والتحوّل بين المادي والجسدي والروحيّ:

والعبيرُ الذي في عروق كلامك مرّ فعبق. (ص ٦٣)

* * *

الشعر هنا ، ليست له طرقٌ مرسومة. الأحرى أنّ له الطّرُقَ كلَّها، وفي

الاتجاهات جميعاً، لكن لا محطة. إنّه حركةٌ لا نهائية مفترَضَة، ولا نعرف أين تصل. تدخل بلا استئذان، تخترق ولا تستقرّ.

في قراءة هذا العمل الشعريّ، نحن بإزاء محاولة لاصطياد حركة التحوّلات والحلول - الافتراضيّ في الكون. ما يجعل "الرائحة" أقرب أن تكون مجاز التجلّي ومجازَ الحلول والبوح عن مكنون المادة ومكنون الإنسان. إنها حالةُ التوصيل والتواصل غير المحدود ولا المكرّر أو المعيّن. هي التداخل الحرّ بين المستويات والتعبيرات والأساليب وعوالم "**الجوى**"[1].

* * *

ما تقدّم يسمح بالقول إنّ مسار هذا الكتاب هو مسار الرؤى والأشواق؛ مسارٌ يتمثل لدى الشاعرة في التحرك بين حريّات اللغة الشعرية وتنوّع عوالمها. كما يتمثّل في حضور مسائل كانت غريبة على الشعر: حضور أوصاف ودلالات وأحوال تُداخل بين المحسوس المعيش وبين التجارب الروحية لتفتتح آفاقاً ولتتمثّلَ كنوزاً إشارية تدعو الزائر إلى التوغل في مسارات المعنى، كأنما تُقدّم مفاتيح حياة مستغرَقة في الهيام.

* * *

والحقّ تدهشني حرية زليخة أبو ريشة في التنقّل بين صفحات من تاريخ

---

[1] جوى عنوان مجموعة شعرية لزليخة أبو ريشة.

أسلافها في الطرق الصوفية، وصفحات من أحوال العشق الزمني. بل إنها تبني مأثرتها وخصوصيّتها على هذا السفر الحرّ بين العوالم. إذ تقدم لمحاتٍ من سِيَر شخصيات نسائية باهرة في العلم والتصوف كالشيخة مريم (إحدى جدّات زليخة) التي جاء في وصفها:

يا لخلقها العظيم في تكريم الغيم واصطحاب الأخدان إلى المرتقى! متأهلةً في الطريق إلى النبع، متجرِّدةً فلا تشتمل إلا على ما يشبه الأسمال. عاطلةٌ من الزينة إلا من أدبها مع الطير والهَوام والشوارد. (ص ٢١)

كما جاء في "نسبة آمنة" (والدة زليخة، وهي متصوفة وسليلة متصوفين):

وكان أن سألها مُريدٌ قذفته رياحُ بحثه عن الحقيقة إلى بيتنا: ما النسبةُ يا أمي؟ فأجابت:

النسبةُ أن ينغلقَ القوسُ على الماء | ويرحلَ في المستقبل
نحو أعالي الفَوْح الراكضِ في تكريم النيلوفر. (ص ٤٨).

وهذا اقتراحٌ بطريق الإشراق لولوج غابات المعنى. اقتراحٌ يقع في صميم الشعر.

من هنا يمكن القول إنّ هذا الكتاب رحلةٌ متفرِّدةٌ لشاعرة من سلالة

* * *

في هذا الكتاب تقابُلٌ، بل حوارٌ وتبادلُ إضاءة بين العشق البشريّ والعشقِ الصوفيّ الكونيّ. تَقابُلٌ يتمثّل حفراً في لاوَعْيِ الصُّوَر ومسارِ الأحوال:

لأنّي عندئذ أكون في غابات المجاز أبحثُ عمّا يُنجيني
من قِطَع اللّيل التي تتجوّل حول روحي، وهي تحمل
رماحها المدرّبة...
بينما أنا فوق أعلى | شجرةٍ | للحبّ!

فمراتب الحبّ في هذا الكتاب سفرٌ نحو المعنى. المعنى الذي لا جسدَ حصريّاً له ولا حدود ولا قيود. المعنى الذي يتوهّج، يتعالى، يَخترِق، لا يُقبَض عليه، لكنه يغيّر تصوّرَنا للعالم وعناصره. المعنى كوميض، كرسالة، تؤلف بين المرسِل والمتلَقّي. المعنى - الرائحة التي إذا انطلَقَت لا تخضع، لا ترجع، لا تتحدّد بمَسار أو مكان، ولا تقاوِمُها حدود.

والشوق الذي يقود سفرَنا إلى المعنى، هو أيضاً هذا العالم الذي

يَحكُم ولا يُحكَم، هو حالة الانطلاق والثوران، وهو الحالةُ الشعريّةُ – الماهية – الرائحة، الحاضرة الغامرة.

هذه الحركة، في نصوص زليخة، هي ما يؤالف بين مختلِفِ مراتِب الحب وحالاته إذ تتلاقى في سيمياء اللغة، في الوجد المتوحّش الجدير باستحضار "المحبوب" البعيد – القريب، المحيط – المحوريّ. ولعلّها عن هذا الوجد المتوحِّش تقول:

ها هو يمرّ | يضرب بزعنفته الهائلة فؤادي
ويهشِّل صغيرَ السمك... (ص ١١٨).

حركة النصّ، كما تحضر هنا، أيّاً كان موضوعُ الهوى، هي حركةٌ من صميم نحو العالم المحيط، هي الاختراق السحريُّ الذي لا مقاومةَ له، ولا حصونَ تحمي منه، هي العالم الذي يتسرّب من الحدود ويتّحد بالمكوِّنات، هي الارتحال الحرّ، ورسالة العالم إلى وعينا وحواسّنا.

لذلك أقول إنّ شعر زُليخة، في هذا الكتاب – ولا سيما في القصائد ذات المناخ الصوفيّ، هو رسالةُ كلّيّة الكيانِ ومجموع الحضورات في توحُّدها. وهو في قصائد الحبّ رسالةُ الجسدِ واعياً بجَسديّته، ومتعالياً في اتّحاده ومتأجّجاً في حضوره. هو رسالة المادّة إذ تتصاعد وتسافر في كلّ اتجاه، تشفّ، تترَوْحَن وتتَجَوْهَر، حتى تصيرَ رائحةَ الماهية أو رسالةَ الماهيّة. لأننا كلّما أمعنّا في التماس السرّ تصعّد وتَقَدَّس.

تُؤائم الشاعرةُ، في هذه الرسالة، بين طرفَيْ قوسِ الهيام: الصورة عندها كيمياءُ صِدام وعِناق. تتلاقى العناصرُ، تتداخل، تتنادى بعديد الأصوات، تشتعل عبر الصور وبقوة المجاز. وبين انخطاف التصوّف ووجد العاشقة/ العاشق، تُقدِّم عناصرَ الكيان بأضدادها وهي تتداخل في سفر تُلْهِبُه حريات الخيال والتعبير. لأنّ حالةَ الحبّ تغمر كلَّ شيء: الزمنَ الهارب، الحبيبَ البعيد، والمدنَ الحبيبة المسلوبة.

كنّا نسدّ الثقوبَ التي في مراكب المصائر
لنستمرّ في إبحارنا نحو وجهاتنا في الغموض. (ص ١١٥).

تلك إذن كانت رائحةُ عكّا | ترشَح من الحجر كموضوعٍ متخصّص بالحنين. (ص ١١).

ولا أدري على ظهر أيّ كوكبٍ تعانقنا وولدنا قبيلة من الموسيقى! (ص ١١٩).

* * *

عند زليخة، الأسماءُ الحُسنى مستَعارةٌ للهوى البشري، ومراتبُ الشوق مُستعارةٌ للوجد الصوفيّ. والهوى، في لغتها الشعرية، يجرحُ الأشكالَ ويُطلق أجنحةَ الصور خارج التصنيفات وخارج فضاءاتِ المألوف:

اليوم اكتمل النّقصُ لديّ | ففي قلبي تفاحةُ أهوالٍ قضَمَتْها الفكرةُ
|
أنّي إذ أُنقَصُ قد أكتمل. (ص ٤٤).

مناخُ الجوى وسحرُ المفاجآت في شعر زُلَيخة لا يستأذنان في التسلل والطغيان، في الصعود والتحولات، بين الشجرة والبحر، بين الفضاء والإنسان، بين الدنيويّ والمقدّس. إنه ناموس الانجذاب والتجاذب الذي لا تحدُّه حدود: سفرٌ من المركز إلى المحيط، من الذات إلى الآخر.

فزُلَيْخة في شعرها تَرومُ اللّدُنيَّ – الجسديَّ – الماديّ بكلّيّة جموحه، لكن في أقاصي تطلّعاته، فيما هو يصفو ويشتعل ويتعالى أو يخترق متداخلاً بالعالم.

وسنختبر معاً أو فُرادى معنى أنّ الأشواقَ تُداهِم كسَيلٍ وتَعدي كنار،
وأنّ الأحزانَ جاهزةٌ لتملأ كلّ فراغ لا يمتلىءُ بميعاد. (ص ١٣٩).

العشقُ هنا ارتجاجٌ شامل، هذيانُ المادّة والجسد، طوفانٌ يوحِّد مصائر الغرقى، لتبدو البشريّةُ العاشقةُ نداءً متواصلاً للتوحُّد، للسفر والعلوّ، للانصعاق وتجاوُزِ النفسِ نفسَها والخيالِ منابعَه وروافدَه.

وهذا السفر يتجسد أو يتمثّل عند زليخة بديناميكية المَجاز الطَّلق، مجاز يتجاهل المناسبة والتناسب، يتجاهلُ الحدّ المعقول ولا يطيع إلا الجموح والابتداع. وحريّاتُ المجاز تتمثّل أساسيّاً في الحركة المفاجئة

الحرة، كما يدلّ الجذرُ الحرفي لكلمة "مجاز"؛ حرياتٌ، مع ذلك، تُطلَب في اقتصاد العبارة؛ هذه العبارة في تفجّراتها المدهشة المفاجئة المخترِقة للمألوف والمعروف تُنسينا مألوفَ حكمة الاقتصاد. لأن الشاعرة تخلق بديهياتٍ جديدةً بابتداع مجازٍ يوحّد الأقاصي كما يتبدّى في هذه الشواهد:

"يا مَنْ لغتُكَ حدائق"

أو "يوم بَنَيْنا بيتاً للنَّهَوند"

"سيرتُكَ الحقلُ يَنَع..."

"وأنا في خُضْرَة النجوى"

إنه مجازٌ جامحٌ خاطفٌ وذو سلطان؛ يحملنا إلى غربة الصوت ومآل الطرب، إلى غُربة العلائق والصور، وإلى روعة الغربة. المجازُ عندها لغةُ سفَرٍ بين مراتب الأحوال وتحوّل الهويات. هو رحلةٌ في خفايا الشعور وعجائبِ السلالة المتصوِّفة وطوايا اللغة ومراتب العشق وأسراره.

فالشعر بلغته القائمة على المجاز اكتشافٌ لوجوه العالم الخفية ولاحتمالاته. ففي المجاز الشعري، عامّةً، كلّ شيء هو نفسُه وهو آخر متجدّد. حتى ليغدو النص مسرحَ ممكنات.

المجاز وألوانُه عند زليخة ليس قائماً على المستوى البياني التقني وحده. المجاز هو الحرية، حرية اللعب بالعالم والعلاقات؛ حرية تأليف المتفارق وحتى المتناقض؛ حرية الحكاية وحرية الجمع وحركة التحوّل. فالعالم عند زليخة ليس جامداً ولا نهائياً. الزمن عندها ليس عبوراً على

كائنات وظواهر ساكنة. الزمن هو حركة الكائنات وتحوّل الأحوال. والمجازُ أمواجُ بحرِها ومركبُها للإقلاع. لو أخذنا أمثلة من الصور المجازية عندها لأدهشنا تبادل الهويات وسفر الأحوال وحضورُ مرْكَبات الحلم.

ولا بدّ من الالتفات إلى المفاجآت في لقاء المتفارقات، لأن الدهشة المذهولة تقود الدفة بعيداً عن المألوف والمنطق:

أعرف أنّك بستانٌ مشهورٌ
وأنّ نهراً يشطرك إلى ليلٍ ونهار
وأنّ الحياةَ فيك فتنةٌ مستبدّة. (ص ١٠٠)

هذا المجاز المتجاوز هو طريق الانبهار، وهو برهانُ "شطح" العاشقة، حيث كلُّ شيء ينوب عن غيره أو يدخل في العناق.

إنها لغةٌ عالية وصورٌ مبتَدَعة، لا سيما في النثريّ من القصائد، لغةٌ تقود الدفّة بعيداً عن المألوف والمنطق لإطلاق طيور الدهشة.

وهي مغامرةٌ على الحدود الملتبسة، أحياناً، بين أجواء التصوّف والتبتُّل الروحي وبين الوجد الحسيّ. فهو شطح في المستويين واختراقٌ لغويٌّ تصويريّ فكريّ، وجرأةٌ على المتوحِّش. هنا، كذلك، يتداخل البَوْح الذاتيّ بالتنظير لشعرٍ متحرِّر من الحدود، لا حدود الوزن والموضوع وحسب، بل حدود اللغة الشعرية ومجالها واختصاص النص. ويتداخل الكشفُ العاطفي والتخييلُ الجماليّ بالرأيِ النظريّ والأحكام الفنيّة، لأن الشعر يغدو لغةً مفتوحة. هكذا نسمع الشاعرة

تتساءل فيما تشير إلى ماهيّة الشعر:

أليس الشعرُ في بعض مراياه نَبْشاً في بدائيّتنا؟ (ص ٨٩).

هذه شاعرةٌ فارسة، جيادُها حريّاتُ الخيال وعلوُّ اللغة ومفاجَأةُ التعبير، حيثُ التخييلُ سفرٌ ومغامرة وغَزْو. التخييل يحكُم الأفعالَ بقدر ما يحكُم الأشكال:

وأنا أبصركَ قادماً على ظهر موجةٍ عاتيةٍ | لتترجّل من بعدُ عند حافةِ وجدي|
وَتخشى أن تمسَّه. (ص ٧٦)

ثمّ:

كنتُ اختَلستُ ابتسامتك | لأرتديها | عندما ألوّح لشعوب النوارس الهابطة على |
سطح نومي. (ص ٧٧).

زليخة أبو ريشة لا تخشى الصيد والمغامرة في غرائب الغابات. قادمةٌ من تراث الهيام، من تراثِ الشعر الكلّيّ الذي يسافر في طلب الخارق. عالمها هو عالم الإنسانَ المتعدّد في وحدته، الواحدِ في تعدّد أبعادِه وآفاقه، يتحرّك عمقاً وعلوّاً، ويأخذه نداء الغوامض.

أمجد ناصر

ما قبل الأسطوريّ، ما فوق الواقع

في مسار هذا الكتاب، **سُرَّ من رآك**[1] لأمجد ناصر، نلتقي الكلمات على أهبة السفر مغادِرةً مستواها المرجعيّ في اتجاه حضور مُتَعالٍ. فهي في طبيعتها المجازيّة، وحتى في غموضها، تنهض إلى آفاق مدلولاتها كأنها أشعّة غامضة تنبثق من مستوى خفيّ وتنبعث معها الأسئلة المحيِّرة. نقرأ ونقرأ، لكن السرّ لا ينفتح إلا على سرّ آخر. ولا سبيل للاكتناه والتوصّل إلى مرامي النص إلا بتأويل التأويل، أو على مسؤوليّة القارىء. وهذا ما يحرّض السؤال حول قضية القراءة الشعرية وعلاقتها بسفر الخيال وبالغريزة المعرفية والإلهام الإبداعيّ، ومن ثمّ تعليق الأجوبة الحاسمة.

فهذا النص يسبح في كنايات وإشارات تبدع السرّ الذي يُغْني مقوّمات الجماليّة والسحر فيه. ولا أكتب هنا لأجلو الغموض،

١ أمجد ناصر، **سُرَّ مَن رآك**، دار السّراة، لندن، ١٩٩٤.

أو لأجد للعبارات مراجع، لا في سيرة الشاعر ولا في أي واقع آخر؛ لأنّ الشعر سَفَرٌ فاتحٌ غيرُ معنيّ بمنطلَقه ولا بمرجعه مهما كانت الروابط والجذور؛ ليس تأريخاً ولا توصيفاً، ما دام يقيم في المحتَمَل. لا سيما أنّ هذا النص يتميّز باقتصاد المستوى الإخباريّ لمصلحة البعد اللمحيّ، غيرَ آبهٍ بوصول رسالة مباشرة أو الكشف عن الحوافز والغايات. فالشعر هنا يستمدّ إلهامه وتنطلق أجنحتُه بقوة الحميّا المتعالية على المستوى المباشر، لا بقوة التفاصيل. وهو بذلك يخلق عالماً موازياً يشتغل على تداخل الإضاءات ويموّه مستوى المعيش والتجربة. عالمٌ تلوح أضواؤه، لكنّ حكاياته وفصولَها تتوارى. فالمباشر مبعَدٌ هنا أو محجّب، والمتخيَّل حاضرٌ مفتوحٌ على الاحتمالات وتداخل الأجواء. إنه طيرانٌ بين المستويات يمسّ هذا وذاك مسّاً رفيقاً: فلا خفاء، لكن لا وضوح، بل هو الومض الذي يخطف الدهشة موارياً أوارَه أو مصعِّداً إيّاه عبر الرموز والطقوس.

هكذا لا يتبلور المُنطَلَق والحال في أسطورة، ولا يتشكّل كظلّ للواقع. بل يتموّج في أفق لَمحيّ مراوغ، يستنفر الأخيلة والظنون.

في هذا المابين تنطلق التحولات، وتتلامح الرؤى، حيث تتداخل في سُرَّ مَن رأك أجواء عشقيّة غائمة وطقوسيّة. من هنا أنّ الموضوع بذاته ليس أهمَّ ما يتجلّى في هذه اللغة الفنّية التي يتلامح من خلال إشاراتها.

هذا النص هو رحلة الحال والمعنى إلى "أمام" يموّه المرجع. ذلك أنّ العناصر الحاضرة في نص شعري هي حدوثٌ ومآل. وكما

يحدث في لوحة مبدعة، تفقد العناصر انتماءها الواقعيّ وهويتها المباشرة العملية، وتتوارى مراجعها أو تُحجّب، وتكتسب داخل الأثر حضوراً جديداً وأبعاداً رمزيّة أو حركيّة دلاليّة متجددة. وهي أبعادٌ تنتجها العلائق النصّية أو البنائية للعمل، بعيداً عن المنشأ والتداول اليومي العملي، أو عن الحدث التاريخي، أي تكتسب هوية جديدة.

في مجموعة سُرَّ مَنْ رآك تتقدّم الصورةُ دون أن تكشفَ أو تعلن عن علاقة بالأصل. لذا تبدو هنا مطلوبة لذاتها. ولا جدوى من ترجمتها أو تأويل غايات الشاعر. إذ ما السرُّ الإبداعيّ إن لم يكن رحلةً في غمار الإشارات وتعدّد الاحتمالات؟ حتّى أنّ الحدثَ ذاته، لو حضر، يُكرَّم ويُصعَّد عبر الترميز والمجاز الذي يفتح له أفق التأويل.

لنقُل إذاً إنها حكايات - لاحكائية. تتقدم العناصر والأشخاص والحالات والأفعال، ولا ينكشف ما بينها. مفتاح الحكاية متروك لابتداع القارىء. هكذا ما أن تنبثق في مطلع أحد النصوص، وهو بعنوان "معراج العاشق"، هذه العبارات:

"ولدتِ بهذا الاسم (...) ليأتي إليك عابرون" (ص ٥٣)،

أو "نعود إلى يديكِ" (ص ٥٤)،

و"كأنا عُمْيٌ نراكِ بالرائحة ونتقرّاكِ بالأنفاس" (ص ٥٦)،

حتى تدخل الحكايةُ ظلَّ المقدّس - الإيروسي، مهما كان منطلقها، وتتحرك نسائم الأسطورية. لا سيما أنّ النصّ الأخير في

المجموعة، وهو بعنوان "لصّ الصيف" (ص ١١٧)، يبدأ بهذا التصريح:

"لن أُظهرَهم في غدهم غاسلي أصابع قدميك بماء النّذور."

حيث تبقى المخاطَبةُ الموصوفة أو الموضوع، محجّبةً، بل متعاليةً ومتفرِّدة، تتلامحِ وراء ضمير الخطاب.

وهذه التي يُكنّى عنها في نصّ "معراج العاشق" (ص ٥٨) بهذه العناصر:

"مائدتُنا | زيتُنا | خبزُنا | والملح"

تتمّ مماهاتُها بعناصر القربان والطقوس المقدّسة في ديانتين سماويتين؛ تتلامح في النصّ ولا تتجلّى. الضمائر تتّجه نحوها ولا تحدّد موضع حضورها. وعلى امتداد النص، هي المفرد ونحن الجمع. هي البعيدة المتعالية و"نحن" الساعون الملتمسون:

بين الأشجار شَمَمْناك | ركضنا وراء الرائحة |
فأوصلتنا إلى ثيابك | مرّغنا وجوهنا | واستنشقنا بالمجامع. (ص ٥٩).

وتشتغل الرموز المبتَكَرة المستقاة من عالم التنجيم والنبات والأساطير والحكايات المقدّسة على إرساء مناخ أسراريّ – طقسيّ – لا يحجب الإيروسية في النصّ بل يُلمح إلى تأجّجها.

فالنص الأخير في كتاب سُرَّ من رآك، وهو "لصّ الصّيف"، يبدأ بمدخل طقسيّ صريح. لكن مهما بلغ التغريب فيه، فإنه لا يحجب

الشعائريّ:

لن أظهرَهم في غدهم غاسلي أصابع قدميكِ
بماء النّذور.

ينبثق الشعائري من الضمير المتّصل بقدمي المرأة المؤسطرة أو "المحبوبة". فالحبّ هنا طريق الأسطرة والترميز. وكاف الخطاب تنوب عن النداء وتحيل الكلام إلى مباشر. أما غسل أصابع القدمين بماء النذور، وهو أطهر الماء، فهو ما يقيم التوازي مع مقدسات الأساطير.

الصور هنا لها حضورُها، في أفق الواقع لا في حقوله. هي، من ثمّ، لوحاتٌ كأنها حاضرة بذاتها؛ غير أنّ الصورة أو الواقعة القائمة في الخفاء ليست معطّلة أو غائبة ولا صامتة. لها حركة الظلّ والحلم من وراء الصورة، ما يقيم علاقة تنادٍ أو تداعٍ متواصلة بين الجهتين لا تنتهي إلى تصريح. فالصورة هنا لا تزيّن الأصل ولا تنوب عنه، بل هي نافذة تفتحه على المجهول. والأصل لا يغيب بل يتلامح كنارٍ خفيّة أو كسرٍّ مكتوم، من وراء حكاية لا تُحكى إلا ومضاً، فلا يبطل سحرها ولا تُمتَلَك.

* * *

هناك سؤال يفرض نفسه: هل الراوي هنا هو ذاته العاشق و"اللص" المشار إليه في العنوان وفي السياق؟ هل هو "سارق" الحكاية و"سارق" المشهد أم "سارق" اللحظة؟ لا إجابة مضمونة وستبقى الحكاية سرّاً يملكه الشاعر، ولا يندر أن يستملكه القارىء، لا سيما أنّ النص الإبداعي لا يبقى ملكاً حصريّاً لمبدعه. ونحن القراء سنعيد ترتيب العناصر ونعيد تأويلها بلا نهاية. حيث المتكلم متوار راصد ومُلغز؛ هو خارج الإطار، وهو "لصّ أعالي الصيف" حيناً و"غريب مكلومٌ بمنجل العذراء" حيناً. أما "**هي**" فتطلّ من خارج الشخوص، من خارج الإطار، من سماء اللوحة، من مستوى مسامت للمقدس، حيث

... غاسلي أصابع قدميكِ بماء النذور
يظهرون بأثمن ما لديهم في البلاط.

المُخاطَبَة المؤسطَرة لا تحضر هنا إلا بضمير المخاطَب، ولها يتوجه الكلام. لها الضوء وللآخرين ظل الغياب. لها التفرد ولهم الإجمال والجمع.

بين هامشية ضمير المتكلم وزوغانه، وتصعيد ضمير المخاطبة المؤنث إلى درجة إخراجه من شبكة العلاقات، ثم اتّساع ضمير الغائبين، تتحرك حكاية مرسومة بالغوامض. وسط الغموض تتم الانفجارات الحسية؛ واللوحات الإيروسية لا تكاد تطلّ حتى

تنكفىء إلى إشارات:

كأنّا عُمْيٌ نراك بالرائحة ونتقرّاك بالأنفاس. (ص ٥٦).

إنها "**هي**" التي ظهورُها، مثل نجم الصباح، سطوعٌ في نهاية الليل، قُبَيْل سُفور الضوء (ص ٥٢).

هكذا يبقى المتكلم في النص، وهو الرائي والمحرّك، كأنه خارج الخارج أو في الإطار. ولا دخول معلناً له إلا بأنفاسه "اليقظانة في المعابر"، مع أنه الذي "أعطى كلمة لافتتاح قلب الليل" حيث تكمن الحكاية وتكمن الأسرار.

وأوّل الأسرار يطرح السؤال الذي لا يُراد له جواب:

من **هي**؟ وحتّى "**ما هي**"؟ هل هي امرأة أو كاهنة؟ هل هي تجلٍّ أو فكرة؟ أم هي هذا كلّه؟

سؤال يبدأ منذ المطلع ويتواصَل اتّساعُه، ويتواصل البون بينها وبين "لصّ الليل" فارس الظلّ والحلم، وتتوالى الإشارات. الإشارات الهلاسية الأثيرية، تومىء مع ذلك، إلى المكرور المعروف. لكنها في هذا الايماء الأثيريّ تفتح السبل بين عوالم اليوميّ والحلميّ والخرافيّ.

ندخل في النص إذاً وسط سحب الغموض. فالغموض نفسه هو من مقوّمات الجماليّة والسحر في هذا الكتاب. لأنه ليس غموض الاحتجاب، بل غموض البوارق والإلماح. وأعترف أنّ غموض هذا النص هو ما اجتذبني. فالصورة في معظم المقاطع والسطور لا

تكشف أو لا تعلن عن علاقة بالأصل. ولا بدّ من تلمّس البوارق التي تستنجد بالأسطورية للاستضاءة وارتشاف المعنى. أو كأن سحر البوارق ينهض على حساب الأصل. لكنّ قراءة النص تفترض التسليم بغياب عديد من مراجع الإشارات، ما يحول دون التماسها في حيز الواقع والمعقول، أي خارج النصّ. لأنّ أي إحالة إلى مرجع مباشر تغامر بمغادرة الأثر الفنّي وعلائقه ومراميه إلى ما يقع خارجه. لا سيما أنّ الذاتي لا يتلامح، في هذا النص، إلا عبر الرمزي، والرمزي يصادر المعقول لبناء المتجاوِز، في اتّجاه الانفتاح على أفق المعنى.

* * *

المتخيَّل هنا يمثِّل لعبة الرغبة المقنّعة، لعبة قد تفتح الكهف المحرّم وتطلب الأفق.

هل يقوم سرّ هذا النصّ في الغموض وتغييب مراجع الضمائر، ولا سيما ذلك الغائب - الحاضر - المتخفّي وراء ضمير المتكلّم، الذي هو متكلّم داخل نص المتكلّم، وداخل أروقة الأسرار وخلف الإشارات الغامضة؟ حتى ليمكن القول إن هذا النص يقوم على فنّ الإبدال واختيار مخابىء المعنى أو مكامنه وإشاراته؟ ومن فرط ما تتوشّح الشخوصُ بالسرّ والأحداث بالرمز، تولد إرهاصاتٌ أسطورية. ففي النص الأول من "معراج العاشق" تلتبس النجوى بالتسابيح، كأنها تُوَجَّه إلى إلهة وثنيّة. ويرسم النصّ مناخات سحرية تؤسّس لها الأمطار. (الأمطار، عند أمجد ناصر علامة طقسية وذاتيّة معاً، في غيابها وفي حضورها.) والأمطار هنا هي المدخل الطقوسيّ،

كما أنها لحظة الحلم والكشف وغزو المستقبل؛ وهي لحظة العشق والشعر.

والعشّاق، في هذا الكتاب، جماعة، وهي – المعشوقة واحدة:

امرأتنا كلّنا. (ص ٥٧).

المعشوقة التي تتراءى كمعجزة توزع الهبات:

وعندما رفعتِ يدَكِ | مددنا أيدينا. (ص ٥٧).

لا غاية للشعر كما يتمثّل هنا، لا سيما في نصّي "معراج العاشق" و"لصّ الصيف" إلا هذا الضوء الغامض الذي يلوح ولا يَعِد بغير الأسرار. الضوء الذي لا يبزغ إلا ليغوي ويستدرج؛ لا يضيء الغموض إلا ليحصّنه. ويجب أن تكون من هذا الكوكب الشعري وضوئه اللدُني لتقرأ ما يتخايل في الأشعة الخفرة الخفية الغامضة. ولا سبيل غير العبور على خيوط الاستيهام والغواية والسفر في الإشارات حيث يقيم عالمٌ من الدواخل الفاتنة السريّة. حيث العبور الطيفيّ ممكن، لكن لا وصول إلى ذلك "اللص" الخفيّ – العين الرائية – الذي يلعب بالأضواء والأخيلة والرغائب ويحكم قلعة الليل وكتائب الأحلام.

هكذا يطالعنا، في هذا النص، الحضور الكثيف للإشارات الليلية والتباس اليقظة بالحلم. على مسرح الليل تنبسط المشاهد وتتداخل.

في قلب هذا المسرح تومض حالات ولحظات عشقية سرّية إذ يقنّعها المجاز، فيغيب الجسد وتتراءى الظلال.

والقناع سواء أكان قناع الحلم أم قناع الخفاء هو، بخلاف المتوقّع أو المقصود، عنف تصويريّ، لفرط ما يستنفر الأشواق المكمّمة. هنا يتداخل العنف الحلميّ والوَهَنُ الليليّ، وتتداخل أجواء عشقيّة وطقوسيّة. وهذا ما يعطي للنص لمسات هلاسية سحريّة تقدّمها وقائع فقدت محورها وغايتها.

نعود إلى يديك لنروي اطّلاعَهما على الحطام | وغلبَتهما على الحبّ |

الذي تلمسين جرحَه فيندّ | جرح | الحبّ | الطويل | بظلال | خضراء |

من | فرط | النّدم. (ص ٥٤)

السرّ هنا يتحصّن بسريته، يراوغ، يقدم الالتباس ولا يُقبَض على فاعليته السرية بتمامها، بل تبقى قادرة على الإيحاء وتغذية اللعب بالأسئلة أو بالصور المحيّرة.

لا يقدّم النص حالة يمكن شرحها أو حتى وصفها. لا يقدّم حدثاً ولا مفهوماً ولا صورة قابلة للترجمة. لا خطابة ولا توجّهَ بصورة مباشرة، بل استدراج عبر الصور وأروقة الإشارة التماساً للخفيّ الساحر الغامض، لنعرف عنهم

"غاسلي أصابع قدميكِ بماء النذور."

وعنها هذه المغسولة أصابع قدميها بالمقدّس.

هذا التغييب للحدث والتفاصيل يرفع بُعْدَ الواقع إلى رتبة الأسرار، إلى ما ينتسب إلى المقدّس، لأنّ المقدّس لا يُبلَغ ولا يتمثّل بل يشير. أو كما يقول ج. د. هوبرمان، فيلسوف الجمال: "لا يُلتَمَس السرّ [المقدّس] إلا بالصورة" في كتابه **الصورة المفتوحة**[1].

حتى ليجد القارىء نفسه في مستوى ما بعد الواقع وما قبل الأسطوري، كأنّ القارىء في مطهر انتظار غائم، له أسبابه في الأرض، وله أحلامٌ تراود السماء.

هذا فنّ الإلماح والإضاءة الخاطفة التي تومىء إلى سرّ ولا تكشفه. تعلن عن كلمة "تفتح قلب الليل" ولا تكشفها. لأنّ خصوصيّة هذا النص تقوم في المغامرة، والمغامرة مقيمة في الطريق الغامض الذي يذهب بعيداً في التوريات ويستدرج القارىء إلى براري الخيال الفاتنة.

---

1 G. D. Huberman, *L'Image Ouverte* (Paris, Edit. Gallimard, 2007), p. 211.

عبد العزيز المقالح

مدينة المعنى

كتاب صنعاء[1] لعبد العزيز المقالح نزهةٌ للقلب والخيال، لا في الفردوس الصنعاني فحسب، بل أيضاً في حدائق اللغة والصور. في هذا الكتاب يجد القارىء نفسه مغموراً في مناخ من الومض الفكريّ والإرهاف اللغويّ والخفر العاطفي. كأن الشاعر يقدّم حالةً تستحضر سحرَ الوجود في صنعاء.

فما يقوله الشاعر عن صنعاء وحضورها، في بصيرته ووجوده، يتقدّم مندمجاً بأحاسيسه حالاً في موضوع هواه. ما يقوله المقالح هو في الوقت نفسه صورة لتوثّب روحه وسموّ خياله. وهذا ما يكشف عن حال تواصُل بل تواشج مع المكان وأهله، لا سيّما من يحتضنهم من أطيافٍ مؤنّثة ومن أطفال، وكذلك من أهل المعنى صيّادي المثال وصيّادي الخيال واللامعقول الهائمين في رحاب الزمن الصنعاني.

[1] عبد العزيز المقالح، **كتاب صنعاء**، دار رياض الريّس، بيروت، ٢٠٠٠.

وبقدر ما تحضر صورة صنعاء، جوهرةِ الجزيرة العربية وجوهرةِ البدايات، فإنّها تتمثّلُ انعكاساً لرؤية المقالح وروحه المرهفة، المتيَّمة بالمكان وأهله، بتواريخه وأحواله.

في هذه النصوص "صنعاء" هي الصورة والمعنى، الظلّ والأصل، هي المُرتَجى والمتحقق، المرئيّ واللامرئيّ، هي الكنايةُ، معانيها والأحوالُ المكنّى عنها، هي تاريخٌ ومثال. عبرَ أمواج المثال هذه يبحر الشاعر.

هنا مع **كتاب صنعاء** نحن في صنعاء الراهن، وبالقدر نفسه في فضائها المتخيّل، في تاريخها، وفي أفق معانيها. وهذا الأفق المعنويّ هو، في الكتاب، محور اللقاء والتداخل بين المدينة التاريخية والمدينة الشعرية.

* * *

تتمثّل المدينة الشعريّة في هذا الكتاب في بناء العلاقة الدائرية بين الشاعر والمدينة والزمان. يتغلغل الشعر في أسرار المدينة بمعالمها وأزمنتها، في أحوالها وأحلامها. حتى أنّ اللغة في هذا الكتاب تشفّ وتميل إلى اللمح، كأنّها ظلال وأمواج؛ كأنّها أصداء الأرض ونشيدُ الزمان. والصور هنا آنات افتتانٍ ورجاء.

وصنعاء المقالح، خاصةً، هي مدينةُ المعنى، المدينة الشاعرة الكاتبة؛ هي الحبيبة والحاضنة؛ هي مدينة الذاكرات والرموز، حيث الحجر ينام على الأسرار. من هنا يمكن القول إنّ صنعاء الشعرية هذه، كما يراها

عبد العزيز المقالح، هي إرث فنّي وإنساني؛ هي أفقُ أخيلةٍ ومعانٍ. ولذا تسمو هويتُها الشعرية في هذا الكتاب حتى لتغدو "وعدَ انفجار الحدود" كما يصف ج. د. هوبرمان العمل الفنّي[1].

هكذا لا تتوقف صنعاء في كتاب شاعرها العاشق عن التجلّي والتجاوز. إنها، هنا، صنعاء في عمق أعماقها، تتنزه في التواريخ، تتصعّد في الوعي وتتوهج في الحلم. يتهادى الإيقاع بيُسْر وعفوية، وتُشرِق الصور. ففي مدينة المعنى تُزْهِر المعاني. وهذا الشعر يعيد لنا رسمها ومقامها في أرض العرب وأرض الإبداع، في أرض اليمن، أرض الجنتين والمهد القديم للخيال الفردوسي.

* * *

يكتب المقالح، في هذا الكتاب، فلسفةَ المكان الأول أو أوليّةَ المكان؛ المكان المأهول، ومع ذلك المنشود. المكان الحي، وفي الوقت نفسه المتخيَّل المؤسطَر المصعَّد. المكان كرحم أموميّ، كمنزل للروح، كمنطلقٍ للحلم، كلغزٍ للتأويل والتأمّل، كسحرٍ خفيّ، ولو كان تاريخاً حياً معيشاً.

الأحرى أنّ عبد العزيز المقالح يكتب صنعاءَ كمكان – زماني، وخارج – داخل، وحجاب – لقاء. على غرار الرسوم على زجاج النوافذ في أعالي الحجرات الصنعانية التراثية. رسومٌ هي محطاتٌ

1 Huberman, *L'Image Ouverte*, id., p. 62.

للّقاء ولا لقاء، شراكةٌ في المشاهدة ولا تبادل رؤية. تقدّم هذه الرسوم مشاهد ورموزاً فوقها تتنزه العيون؛ ومثلَ الشعر يتلاقى حولها الخارج والداخل، يرتعشان لمرئيٍّ واحد، لجمال واحد، ولا يتلاقى الراؤون. يرى الآخرُ من الخارج ما أراه، ولا يراني ولا أراه. لكن هل يرى حقاً ما أراه؟ فالرسوم التي تصل هي عينها ما يحجب. فيا لهذا المرئي المشترك الواصل - الحاجب، الظل وطريق الضوء.

* * *

صنعاء هنا، في شعر عبد العزيز المقالح، مأثَرةٌ دلالية، جوهر مدينة، حلم مدينة، مدينةٌ فوق مدينة؛ مدينةٌ للقراءة والتأمل، مدينةٌ للاكتشاف المتصل، ومن ثمّ مدينةٌ موعودة؛ هي مع ذلك مدينةٌ أمّ.

نحو صنعاء يصعّد الشاعر نجواه، فهو فيها ومنها وإليها وبها.

حين جِئتُ إلى الأرض كانت معي
في قماطي
وكنت أرى في حليب الصّباح
بياضَ مآذنها
والقباب. (ص ٦٧)

وفي القصيدة الثالثة عشرة يقول:

والسماءُ تنادي | وتجلو مفاتنَها فوق صنعاء

تومضُ مختالةً | مثل ماء البحار البعيدة | (...)
وإذا ما أتى الليل أطلَعتِ الجمرات | المضيئةَ
في ساحة الأفق | واحتشدت في ثيابٍ من العُزْيِ. (ص ٦٤)

فصنعاء هي الحلم الآتي دائماً، الحلم الذي عاش فيه الشاعر. وسماؤها غير السماوات.

* * *

اللغة عند المقالح تتهادى وتنساب بيُسر. وعلى الرغم من قابلية الموضوع للحميّة الوطنية، فلا ظلّ هنا للخطابية وأصداء الفخر وما يستدعيه من القيم التقليدية والأوصاف الجاهزة؛ بل هو بوحٌ تأمليّ إشراقيّ. لذلك تتقدّم اللهجةُ الخصوصيّة؛ والرؤية الذاتيّة تتسع لقراءة جسد المدينة وأحوالها؛ قراءةٌ تشفّف ذكرياتها ونوادرها وترمّز شخوصها. مع ذلك هي قراءةٌ رائية مجنَّحة وتاريخية في آنٍ واحد. إنه تداخُل الذاتي والموضوعيّ، لقاءُ المعرفة والخيال. وهو الانسياب والإيقاعُ الخافت واليُسْر الذي يستدعيه الاستبطان.

أصعد في نشوة من أثير التذكّر | لا وقتَ يفصل ما بيننا |
بعد أن رجعَتْ كلماتي إليك | ووجهي

إنه ليس أيّ رجوع. هو رجوع الاكتشاف، رجوع الهاجر الملهَم الذي آب إلى كعبة هواه؛ هي عودةُ المسافر الذي لا ينفصل سفرُه عن

معاني السفر المقدّس والارتماء على صدر الحبيبة – الأم ارتماء القاصد الهائم.

أتذكر هنا قصيدة قديمة من البدايات الشعرية للمقالح، بين عامي ١٩٦٣ و١٩٦٨، وكان يومذاك على شاطىء الإسكندرية، في السنوات الزاخرة بالآمال التي قصفتها "النكسة". في تلك القصيدة يتوجّه إلى رفاقه في صنعاء وإلى مدينته الحبيبة، فيقول:

رفاقي ...| سألتُكُمُ اللهَ إن سأل الحزنُ عنّي | وإن سألَتْ عن مكاني عيونُ الشجَن|
فلا تخبروه | ولا تخبروها | وقولوا مضى... | ربما خلْفَ حلم الزمن |
سأرحل لو مرّةً في النعاس | وفي الرمل، أبحث عن "ذي يزن".

منذ البدايات نكتشف أن انتماء المقالح إلى صنعاء ليس مجرد انتماء جغرافي أو وطنيّ. انتماؤه تجربةٌ صميمية كيانيّة، هي تجربةُ الالتصاق بالمدينة وعشقها، وفهمها، واختراق لحظاتها وتجاربها وعذاباتها. إنها "خمسون عاماً من العشق..." (**كتاب صنعاء**، ص ١٢٣).

* * *

وراء تأنيث المحبوب في هذا الشعر أطيافٌ ومُثلٌ ورؤى. والمؤنث المحجوب مقيم في عمق الصور.

الشعرُ هنا يُفصِح كي يُضمر، ويضمر كي يُعلن؛ يجمع بين ما يسميه

هوبرمان المظهر والظهور *Apparence et apparition* حيث المظهر ينفتح بغتةً ل"الظهور" بالمعنى الأسراريّ. وأنا هنا أعطي "الظهور" كامل معانيه العشقية - الروحية. هذا "الظهور" الأسراريّ هو ما يماهي مدينة المقالح بالمرأة والمرأة بالمدينة. فالشعر هنا لغة للحراك السحريّ بين الظاهر والمحجوب. والحياة الخاصة في اليمن هي هذا التجاذب بين المكشوف والمحجوب، بين زينة المدينة بكنوزها السرية وبين معانيها الدهرية... حيث سحريّة الكتابة تملأ الفضاء.

والشاعر لا يكتب هنا وصفاً أو مديحاً، بل يحلم. نقرأ هذا الكتاب، **كتاب صنعاء**، ونتساءل: هل صنعاء هنا مدينة التاريخ أم "مدينة الأعماق"؟ مدينة الحلم ومدينة المرتجى والوعد، البداية واللانهاية؟ المدينة الأفق؟

* * *

يلخّص ج. ديدي هوبرمان في كتابه **الصورة المفتوحة L'Image Ouverte** فكرة لبول ريكور، مؤدّاها: "التاريخ هو شكلٌ شعريٌّ، بل بلاغيّ، للزمن المُستَكشَف"[1].

فما يكون قولنا عن التاريخ في **كتاب صنعاء**؟ وكيف يكون التاريخ هنا منفصلاً عن أرض الحلم وزمن الحلم ورؤى الإنسان ولحظات حياة الشاعر؟ ومن جهة ثانية، ليس الحلم في هذا الكتاب منقطع الأواصر عن التاريخ.

على أية حال ليست علاقتنا بالزمن والتاريخ واحدة ومحدّدة بالعلم

1 *"L'histoire est une forme poétique, voire rhétorique du temps exploré."* id., p. 38.

في غياب المخيّلة والذاكرة والحلم والحاجة والتجربة. وليست بريئة من تعدّد المناظير والمستويات وتنوّع المعايير وحضور الهوى والمرتجى. لأنّ للتاريخ أبعاداً ذاتية وثقافية - دينية عقَدية وبيئية متداخلة، فضلاً عن الموضوعية. فكيف نفصل تاريخنا عن حلمنا به؟

ليس الشعر في **كتاب صنعاء** غريباً عن هذا السؤال وهذا العناق.

ينطبق هذا التداخل، في صورة أوضح وأبعد، على رؤية المقالح للمكان، ولا سيما المكان المؤنسن، حيث التجربة الإنسانيّة نسغٌ للمكان؛ إنه المكان الذي عمارتُه وحياتُه وناموسه الإنسان، أي المستوى الحميم من العلاقة بالمكان: المكان كذكريات شخصية، كحضن أموميّ وتصوّرات عاطفية أو مثالية، وذاكرة جمعية موروثة؛ المكان كتاريخ وتجربة؛ وهذا، في النتيجة، ما يعدّد حضورات المكان ويعدّد طبائعه وأبعاده ومعانيه وينوّعها. لذلك يصحّ القول إنّ صنعاء عبد العزيز المقالح، في هذا الكتاب، هي أولاً صنعاؤه أو رؤياه الصنعانية، وإن كانت، في الوقت نفسه، صنعاء الشعراء وصنعاء أهلها ثم صنعاء الأسفار والأخبار، وصنعاء الطبيعة والتاريخ والحضارة. وليس مجرد خيال شعري أن يعتبرها الشاعر "عاصمة الروح"، و"سيدة في اكتمال الأنوثة"، "تغفو على مقعد تحت عرش الإله"، و

عوالمُ من كتبٍ | ومحاريبَ | لا يدرك النومُ أجفانها،
أولُ من وضعت حجر المدنيّة | في الأرض | أوّلُ من نازَلَتْ كائناتِ الظلام.

هذه المدينة – المؤنّث تستحضر الولادات الخارقة. وتتجلّى في هذا الكتاب منذ البداية، كظهور أسطوريّ خارق، بالمعنى الدلالي الرمزي لكلمة أسطوريّ. تحضر كظهور أنثويٍّ نورانيّ يتمركز في هذا الثلاثيّ الحيّ المترادف، الهابط من العلى والمؤسِّس للحياة والمدنيّة في معانيها الحضارية – الإبداعية – الأخلاقية كما تتمثّل في رؤية المقالح لها بوصفها "امرأة | ندى | مدينة"، وذلك في قوله:

كانت امرأةً
هبطَتْ في ثياب
النّدى
ثمّ صارت
مدينة

هذه الهوية الصنعانية جوهرها، في نظر المقالح، هو التأنيث، أي الوجود الحي الخالق الحاضن. هذه الهوية وهذا الجوهر المؤنّث لا يجدان تقويمهما ولا وصفَهما الشافي وكامل التعبير عنه في مستوى النصوص النثرية أو التاريخية.

فالمقالح يبني ملامح المدينة المؤنّثة، أمّاً وحبيبة. إنها المدينة الحلم، المدينة ابنة الدهور، لها أزمنتها ولها هوى الجبال العاشقة والسماء الحاضنة ولها شهادة النجوم.

وهو يصوّر مدينته بفضاءاتها، بتضاريسها، بسماحة أهلها وتاريخها، بأزماتها وشخصياتها الطريفة؛ أي يبني، عبر ذلك، ذاكرته

وكونه الشعريّ، ويبني حلمه المعيش.

والمقالح يقرأ صنعاء وتاريخها شعريّاً: فهذا الشاعر دأبُه أن يلتمس للمرئي متخيلَه الخارق، وللأرضيّ مثالَه المرتجى، وللإنساني حلمَه العَدَنيّ. لأنّ الشعر هو الجدير بإضاءة الأبعاد المتعددة والغوامض التي تتداخل فيها المشاعر والأخيلة والتجارب ولا تضبطها التواريخ. حيث نجد في نصوص هذا الكتاب، كما في كلّ إبداع حق، صوراً في قلب الصور.

وشاعرنا عبد العزيز المقالح، في هذا الكتاب خاصّةً، هو شاعر التمرّد القيمي والجمالي بامتياز، هو شاعر اللامرئيّ في المرئيّ؛ شاعر يبصر النابض في الجامد، والآبد في الزائل، يكتب نشيد الحياة التي يبصر سرّها الراؤون.

من هنا أنّ صنعاء عبد العزيز المقالح هي الجسد والبديل والمحبوب والصورة الغائبة الحاضرة. هي الحلم ومدارُه، هي المتخيَّل وجذره ومرجعه، هي المرتجى المنتَظَر والمرتجى إذ حضَر.

في هذه النصوص صنعاء هي الصورة والمعنى، هي الكناية، معانيها والأحوال المكنّى عنها. هي تاريخ ومثال.

لذلك نحن هنا مع **كتاب صنعاء** في حضرة صنعاء الراهن، وبالقدر نفسه في فضائها المتخيّل، في تاريخها، وفي بعدها المعنويّ. وهذا البعد المعنويّ هو محور اللقاء والتقاطع بين المدينة التاريخية والمدينة الشعرية.

* * *

منذ قصائد المقالح إلى الإسكندرية وإلى فلسطين غداة النكسة واحتلال القدس، يكنّي عن المدينة بالصورة التي طالما استعيرت في مقام الأسطرة وتمجيد المدن وتمجيد الطبيعة:

فهو يرسم لقاء كيانين مقدّسين مجروحَين، في حضنيهما ترعرع وعيُ الإنسان بالعلوّ والتسامي والحياة، هما المدينة والمرأة، ومتى امتُهنتا كان السقوط والانحطاط.

وبذلك ينهَد الكتاب إلى المعنى الأول ويردّ على الرؤية المادية النفعية البدائية لهذين القطبين للحياة في حضورها الأسمى ومعناها الأمثل، ماحياً، في الوقت نفسه، الصورة الشيطانية المتوارَثة للمرأة منذ بدأ انحطاطُ الخيال.

هكذا يفتتح الشاعر هذا الدّفْقَ من الصور وينهض بمعا لم مدينته نحو الروحي والأسطوريّ:

أبوابها سبعةٌ | والفراديسُ أبوابها سبعةٌ.

ثم ينشىء كيانها الضوئي متدرّجاً نحو كينونتها الإنسانية وجذورها الأسطورية، وحضورها النغمي الحلميّ. والأسطورة سبيلنا لترسُّم ينابيع المعاني، وبناء صروح المتخيَّل وأطياف الغد. فالشاعر يكتب السجّل الروحي للمدينة؛ يكتب ملحمة المدينة، مدينة المعنى – مدينة الروح.

إنها شعرية المكان الحيّ، شعرية المدينة بما هي معنى وبما هي جسد

ورحم وزمان، وأيضاً بما هي وقائع ومآثر وتحولات.

* * *

عرف المقالح صنعاءه بجسده الطريّ، لامست أرضها قدماه، شربت ضوءها عيناه المتعطّشتان لكلّ سرّ ونور. جاسد خرائطها ومواقعها السحرية، استبطن أسرارها وسبر أعماق تاريخها، جبالها وأغوارها، وحاور أسوارها. فهي صنعاء حياته و صنعاء القصيدة، أي صنعاء الجذور والحلم، والمرتجى. صُوَرُها المقروءةُ بالعين والقلب والحلم تنهض بجلالها الشعري وسحرها الخارق، تشربُ صورَنا ونشربُ صورها.

لهذه المدينة أعمارٌ متداخلة، تواريخ متعددة، مسارات متقاطعة، ولها شاعرٌ راءٍ يستقرىء منابع سحرها وأسفار أيامها. لها شاعرٌ عاشق تملّى حسنها واستبطن أحوالها، ونادم سماءها وجبالها.

وهي المكان الجوهريّ المؤنّث. فـ"كلّ مكان لا يؤنّث لا يُعَوَّل عليه" كما قال محيي الدين بن عربي. هي المكان المؤنّث بكلّ معاني التأنيث. التأنيث كينبوع حياة وينبوع إبداع وتجديد. هي مكان مؤنّث بكل معاني الاحتضان والإرواء والصَّون. بذلك المستوى الخارق من محبّة الكائن وعبقرية الكينونة في العطاء وإبداع الحياة.

هذا الكتاب تمجيد للمؤنّث المبدع، لأنه هيام بـ صنعاء الوالدة، صنعاء الحبيبة، صنعاء الروح والجسد والخيال، بقدر ما هي صنعاء التاريخ.

المقالح إذ يقرأ صنعاء يقرأ روح المدينة، فنّ المدينة؛ يقرأ المدينة

كإبداع حيّ، حيث كل حجر ولون وطريق يحمل المعنى. نحن هنا بإزاء قراءة صنعاء المعنى ثم كتابة صنعاء الشعر.

بلى للمدن العبقرية والمدن السرية أبناؤها وقرّاؤها.

وهل التاريخ والحضارة غير إبداع المعنى وكتابته بمختلف اللغات والأشكال؟ وهل الغزو والحرب على النمط المغولي هادم الحضارات - ثم المعاصر التفجيري والمبيد للجموع والعمران بلا تمييز، غير تدمير المدينة أي تدمير التاريخ واللحمة الجمعيّة وبالتالي تدمير المعنى؟

هنا، في كتاب الشاعر عبد العزيز المقالح، تتنزّه صنعاء في معانيها. وإذا كان التاريخ قد حباها بحضور فريد، فإنّ شاعرها يتأمل في الغابرات والحاضرات من صورها ورسالاتها وينسج شعرية معانيها. وها هو زمانها في ذاكرة شاعرها ينبض بصور الحياة. لأنّ الذاكرة ليست مجرّد سجل للماضي؛ فكما يقول ديدي هوبرمان "الذاكرة هي التي تؤنسن الزمن"[1] في كتابه **أمام الزمن**. لأنّ الذاكرة غير بريئة من الحلم ومزيج المشاعر والتطلّع إلى المستقبل وبناء المثال. والذاكرة هي التجربة وتأويلها وما أثارته من مشاعر وتصورات، في وقتٍ واحد. ما يعني أنّ الذاكرة هي حقيقة إنسانية ثقافيّة بقدر ما هي حقيقة تاريخية. أي ليست حقيقة تسجيلية رياضيّة حيادية أو موضوعية تماماً.

لذلك يمكن القول إنّ الذاكرة حياة موازية نرسمها كما ترسمنا.

هذا هو الزمن الحيّ الفوّار في **كتاب صنعاء** للشاعر الكبير عبد العزيز المقالح، كتاب صنعائه الحاضرة - الآبدة - منزل الشعر وأرض الحلم والرجاء.

---

1 Huberman, *Devant le Temps* (Paris, Les Editions de Minuit, 2000), p. 37.

وديع سعادة

نشيد لضمير الغائبين

وديع سعادة يكتب الشهاب الذي تتركه الكارثة وراءها؛ يكتب انتهاك الحميم وقطع المسار ومفاجأة الأحلام؛ وفي ذلك يرسم العالم كوعي مجروح وحضور مسلوب. يقبض على الفظيع الهائل بشفافية الشعر، ويفاجىء التجربة وهي تدخل سيمياء الذاكرة. فالذاكرة، بالنسبة إلى وديع سعادة، هي المنقلب الآخر للتجربة، أو هي تحولاتها الغريبة. ولا يسود هنا غير الذكرى التي تتمثّل غسقاً لا ينتهي، تتمثّل كحضور مخطوف، شأنَ كلّ مخطوف، عاد كلّيّ الحضور. الشعر في هذا النص وسيط ومرقى، لا للوصف والتلوين بل لتحول الماهية، ولخلق الطقوسيّ.

يغلب في هذه النصوص شعور العبث عند مفترَق الحياة والموت. تحضر الحيرة؛ ما يدفع إلى التوقف لمساءلة معنى العالم: هل يكتب العالمَ

حضورٌ أم غياب؟ هل يكون ذلك المعنى في أبديّة الحضور الغارب، أم في فعل الغروب ذاته؟

هكذا لا ترتسم ذروة التجربة، عند وديع سعادة، في أوان اشتعالها. بل كلمة تجربة تبدو على شيء من الغربة إزاء هذه النصوص. وربما توجب استبدالها بكلمة "الأثر" أو رماد التجربة.

* * *

المجموعة الأولى التي كتبها وديع سعادة بخط اليد ووزعها على أصدقائه عام ١٩٦٨، وكانت بعنوان **ليس للمساء إخوة**[1]، تُستَهلّ بنصّ له هذه البداية المحيِّرة:

في هذه القرية التي تستيقظ
لتشرب المطر
انكسرت في يدي زجاجة العالم.
(**المجموعة الكاملة**، دار النهضة العربية، ص ٨)

هذه ليست صورة بل حالة جوهرية أو جوهر حالة. القرية السعيدة، في المألوف الطبيعيّ، هي التي تشرب المطر. فمن أين يجيء

١ أعاد وديع سعادة نشر هذه المجموعة عام ١٩٨١. صدرت مجموعة من أعماله عن دار النهضة العربية للطباعة والنشر ببيروت عام ٢٠٠٨، وقد ضمت، فضلاً عن **ليس للمساء إخوة**، المجموعات الآتية: **قبض ريح** (١٩٨٣)، **بسبب غيمة على الأرجح** (١٩٩٢)، **رتق الهواء** (٢٠٠٥).

الفاجع متمثّلاً في انكسار زجاجة العالم؟ لكن أيضاً من أين يجيء التميّز والجمال المحيّر؟ هل يجيء من تعيين حالة شرب المطر ومكانه؟ هل يجيء من شرب المطر كغاية لليقظة؟ من تعيين القرية بالاسم الموصول "التي"، بحيث يصبح شرب المطر خصوصية هذه القرية، يصبح هويتها وسِمتَها البانية؟ هل يجيء من المقابلة بين بديهية شرب المطر ولغز انكسار زجاجة العالم؟ من تحويل شرب المطر، وهو عام، إلى خبر وعلامة؟ من تحويله إلى غاية اليقظة ورسالة النهار؟ من تحويل العالم الهائل أو الوعي بالعالم إلى زجاجة تنكسر في اليد؟

لكن هنا، في هذه القرى، حيث لا شيء يهيئ لجوهري، وقع الحدث الجوهري - الكارثيّ:

"انكسرت في يدي زجاجة العالم."

يا للبداية التي هي النهاية. ما الذي يقوم بينهما؟ هذا هو السرّ.

ومع أن الشاعر، لكي يميّز "القرية التي تشرب المطر" يعمّم، حيث الصيغة تفترض التميّز، فتبقى "القرية التي تشرب المطر" مجهولة، لا نقدر أن نقول إنها نكرة، ما دامت معرَّفة ثلاث مرات (بالإشارة والتعريف والجملة الموصولية). لكن لماذا، فجأةً، تبدو هذه القرية المجهولة صورة عالم كامل؟ هذه القرية التي تستيقظ وتجيء من نوم لا نعرف مداه ولا ارتحال أحلامه؟

هذه القرية المُعَرَّفة ثلاث مرات تبقى خارج كل تعريف؛ تبقى "مكاناً" لغويّاً ويمكن أن يغدو افتراضيّاً. "هذه القرية" صيغة للتغريب وخلق مسافة لا تُعبَر رغم الإشارة إلى القريب، وكأنها تجريد القرية أو

مطلق القرية، أو فكرة القرية، لا قرية تشبه القرى.

تُنسى أقحوانات المساء
مرتجفةً خلف الأبواب.

اللوحة هنا لا تُرسَم بتشبيه ولا شكل مستَعار. لا تُرسَم. وحتى أنها لا تُظَنّ. الكلمات ليست حمّالة خبر بل حمّالة مناخ. إذ إنّ العبارة تتعدّى مصير الأقحوانات وحالها والزمن المسائي، والمكان. تتعدّى ذلك كله، ويمتدّ جوّ العبارة أو مصير الأقحوانات ويتمدد حتى لَيحضر في الجوّ وفي القارىء:

في هذه القرية التي تستيقظ
لتشرب المطر
انكسرت في يدي زجاجة العالم.

العبارة هنا نداء أو حجاب، يُلتَمَس المعنى في ما وراءها، أو هي إشارة إلى غياب، يُستَحضر بدءاً منها، وليس المعنى قائماً فيها.

"زجاجة العالم" كأنها العالم الذي ينغلق كالزجاجة، أو العالم الذي من فرط هشاشته وهشاشة أسسه يصير من زجاج. لكن العالم ليس زجاجة ولا من زجاج ولا ينكسر. فما هذه الزجاجة الجوهرية التي كانت "يدي" تقبض عليها وتحسبها العالم فإذا بها تنكسر؟ أم أنّ شيئاً ما في قلب العالم انكسر؟ هل هو العالم الذي في القلب؟

العالم الذي في الحلم؟ الذي حسبناه العالم؟ الذي أودعناه الأضواء الأخيرة؟ هل "زجاجة العالم" هي ما كان يُفتَرَض أن يضيء، أن يحفظ الماء، أو يخزن العطر، أن يصون الجوهر، أن يهتك السرّ، أن يكشف العلّة، أن يروي العطش، أن يشفّ أو يُنبتَ العشب؟ هذا العالم الذي من زجاج كيف يقيم فيه العالم؟ والآن، كيف نكتشف السرّ وقد انكسر؟

بلى نعرف. نعرف أنّ هناك جرحاً ما لا يلتئم؛ جرح ينشر وجعه على العالم. نعرف أنّ هناك غياباً لا يُردم، وهناك ما انكسر بلا شفاء. وسيقول وديع سعادة في كتاب لاحق:

كان الموت يرقص | وفي الساحات كانوا
يمتزجون بالإسفلت | والمنحنون على الزهور تحملهم
الطلقاتُ إلى فوق | ويصيرون في الفضاء زنابق. (من **بسبب غيمة على الأرجح**)

دائماً **هم**، لكن من **هم** هؤلاء الحاضرون في أشعار وديع سعادة؟ يموتون كأنهم يرقصون؛ **هم**، الذين يأخذون كلّ شكل، يسكنون أيّ حلم.

هم دائماً. **هم** بلا اسم، بلا شكل، بلا عناوين. **هم**، دائماً. يحضرون بضمير الغائبين. **هم** الغائبون الحاضرون. لا نعرفهم. نحن، قرّاء هذا الشعر، نعرف أحلامَهم وحكاياتهم؛ نعرف البلبل الذي غنّى على شباكهم؛ نعرف الكنز "تحت وسادتهم إذا ناموا"؛ نعرف شكلهم

الغائب وحضورهم الغارب، ولن نقدر أن ننساهم، فقد أودعوا الحضور حسرات الغياب وتركوا المفاتيح لعودة لن تكون.

هذا نشيد الغائبين، نشيد الرحيل والانفصال، وأيضاً نشيد الأماكن التي ظلّوا فيها لمّا تركوها، وربما لأنهم تركوها. فالبقاء هو لما يحتضن الذكرى، حيث الذكرى أشدّ حضوراً من الحدث.

من هذا العالم الذي انكسر، من هذه القرى التي تبقى ظامئة وهي تشرب المطر، يولد الفاجع في شعر وديع سعادة. هذا الفاجع، الذي ظلّ غامضاً في كتابه أو مخطوطه الأول **ليس للمساء إخوة**، سيرسم خطوطه وينشر غموضه ومواجعَه على هذا الشعر، وفي شكل أخصّ على مجموعة **بسبب غيمة على الأرجح** (١٩٩٢)، وصولاً إلى المجموعة الأخيرة التي نشرها عبر الإنترنت (٢٠١١) بعنوان **من أخذ النظرة التي تركتُها أمام الباب**.

* * *

في كل كتابة صراعٌ مع المضيّ والخراب، انتزاعٌ للشعور من قدَر الانطفاء، وللحدَث من حتم العبور وخطر التحوّل؛ لأنّ الماضي مقرُّ الوقائع ومصبُّها الذي فيه تستريح، مع ذلك، تتحوّل فيه وتصير خيالاً يراودنا، تصير خرائب أو تُبنى على هوى فجيعتنا وقد تعود إلينا أساطير.

في كلّ كتابة، وفي كتابة وديع سعادة خاصّة، مواجهة مع الخراب. مع خرابٍ له في بعض أعماله، ولا سيما مجموعة **بسبب غيمة على**

الأرجح مرادفٌ أساسيّ لا يصرَّح بلفظه: **القتل**. وكأنه يسأل: هل الموت لعبة الحياة أم الحياة لعبة الموت؟ ومن هو الراقص الكبير ومخرج المسرحية الكونية؟ وأين نضع الحدّ بين مُوقِد النار ووقودها؟

لكن بقدر ما يتميز شعر وديع سعادة بالصفاء والتأمّل في الحضور القتيل وفي أحوال الغياب، وعلى الرغم من الاقتصاد واللمح والإرهاف، يبقى بعيداً عن التجريد. فالمكان في شعر وديع سعادة حاضر بغيابه، حيث المسافة تستحضر القرب الممتنع، وعبر الصمت ينكشف حديث الدواخل. إنه، ويا لدهشتنا، فنُّ الاستحضار بالتغييب. ذلك أنّ وديع سعاده يفاجىء الأحوال عند حافة وجودها، لحظة يُسْلمها الحاضر إلى الماضي، وعند ذلك المنعطف يلتقطها في شِباك الخيال فلا تطولها نهائية، بل تواصل في نصوصه حضورها وحياتها، ولو كخرائب أو كبوارق واحتمال رجوع. ففي هذا الشعر، كلٍّ ماضٍ، مهما كان صرحَ أنقاض، يُضمر احتمالات حياة ثانية أو مستوى آخر للوجود. بل توحي نصوص وديع سعادة أنّ حياة القلب وحديثَ الحلم يُستأنَفان لحظة الدخول في رواق الماضي. وفي الماضيات تنطلق عنده صورُ الممكنات والرغائب التي لم ترتوِ، فيما يفقد الواقع سلطته والاعتبارات.

* * *

هل نحتاج إلى القول إنّ تجربة الحرب والهجرة تركت حرائقها البليغة في الروح؟ لكننا لسنا أبداً في مألوف المراثي وتاريخ الحنين وخطاب

الاستعادة الذي ميّز شعراء الهجرة. ففي هذه الأشعار يحضر الغيابُ الفاجع، تحضر الأجساد التي صارت رماداً، تحضر الأحلام والأماني المودَعة في الأشياء المهجورة، يحضر الموت، بل يحضر القتل، معرّى من الطقوس، مجانيّاً مكشوفاً، عبثياً، ومجرَّداً من جميع الميثولوجيات والمراثي والتسويغ وكلّ التصعيد، بل التمويه الاستشهادي الذي زيّنه به المتقاتلون من الممالك والأحزاب وأهل الأديان الأرضية والسماوية عبر العصور:

قالوا إنَّ الموتَ وصلَ فجأةً وهم نيام، وإنَّ الموتَ وصلَ فجأةً بثيابِ أصدقاء، وإنَّ الموتَ وصلَ فجأةً من سماءٍ كانت قبلَ يومٍ تمطرُ عليهم وعلى حقولهم. وقالوا إنَّ ناساً كثيرينَ سقطوا بعدَ خطوةٍ، وناساً كثيرين سقطوا من دونِ خطوةٍ. (**بسبب غيمة على الأرجح**، ١٩٩٢)

هنا لا يحضر القتلى كأساطير و"شهداء" بررَة، لا يحضرون كأولياء أو قديسين، بل يحضرون في العراء الإيديولوجي الكامل، بوصفهم "**جثثاً**"، ويحضر العالم كمسرح لتراجيديات الخراب العبثيّ:

كَمْ بَقِيَ منهم هؤلاءِ الّذينَ أخذوا أسرارَ الرياح وكانوا يعرفونَ نوايا الغيوم؟ عشراتُ الآلافِ هاجروا مُذْ بدأتْ تلكَ المذيعةُ تنقلُ أسماءَ **الجثث** (التسويد حيثما ورد هو للكاتبة). ولا رَيْبَ آلافٌ من الّذينَ كانت أصابعهم تُدَلِّلُ الأشجارَ لمسوا جلدَ الحقائبِ لأوّلِ مرّةٍ

وحملوها بحسرةٍ إلى بلدانٍ قاسيةٍ ومجهولة. وضعوا فيها صُوَرَهُم مُبْتَسمينَ بجانبِ البابِ وقُرْبَ حوضِ الحَبَق، وحَمَّلوها بعضَ أنفاسِ الغُرَفِ، وأرسلوا نظرةً أخيرةً ومَضَوْا. (**بسبب غيمة على الأرجح**).

في النص الأخير من مجموعة **بسبب غيمة على الأرجح** وهو بعنوان "لحظات ميتة" رؤية للعالم المكسور الذي فارقه الشاعر؛ رؤية ترتسم فيها شذرات من ذلك العبث المصيريّ، من عالم الهذيان الذي يقدّس الموت، عالم الجثث المسمّاة "شهداء". وها هو الشاعر يعيد لهم الاسم العاري، مع لمحة سخر في الختام، كطريقة لتعرية الموت الهذيانيّ:

صوتُ المذيعة ينقلُ أسماءَ قتلى وجرحى. إنَّهم يحصدونَ بعضَهم في الشمال، ويحصدونَ بعضَهم في الجنوب، ويحصدونَ بعضَهم في الجبال، ويحصدونَ بعضَهم في المُدُن. قبلَ أيام كانوا رفاقاً. زاروا بعضَهُمْ بعضاً وشربوا القهوةَ وتواعدوا للقاء الأحد المقبل وفجأةً يتلاقونَ مدجَّجينَ بالسلاح. يتقابلونَ أعداءً وجُثثاً. المذيعةُ تنقلُ أسماءَ جثثهم، وتُنهي بأغنية. (**بسبب غيمة على الأرجح**).

نحن هنا خارج الميثولوجيا، بل ضدّها، وإن كنّا في مملكة الظلال، حيث الأشياء التي ذهب بها الماضي أو ذهبت بها الأحداث لا تذهب، وحيث الأماكن التي بُتِروا – هم – عنها يبقى رمادُها فيهم مُحرِقاً، ولا تكفّ عن رسم خطواتهم. هي النار الباقية في الرماد، لا تحته، هي الاشتعال، الذي لا يتوقف، لجروح حضنت ألَمها وخلّفت نارها. هذا

مهاجر مذ وصل إلى المنفى استوطن الذكريات:

كانوا يُخبرونَ أطفالَهم حكايات
عن الملاكِ الحارسِ والزرع
والبلبلِ الذي جاء هذا الصباح
وغنّى في شجرةِ التوت، على شبّاكهم
يُخبرونهم عن عِنَبٍ
سيبيعونه ويشترون
لهم ثياباً جديدة
عن كنزٍ
يكون غداً تحت وسادتهم إذا ناموا
لكنّهم وَصَلُوا
قطعوا الحكايات
تركوا بقعاً حمراء على الجدار
وخرجوا. (نصّ "زيارة ليلية"، بسبب غيمة على الأرجح)

* * *

حقّاً "إنّ الشعر والفنّ يقيمان في الجرح" كما يرى ك. آكسيلوس، الفيلسوف اليوناني المعاصر، في كتابه *Le Jeu du Monde*[1]. وفي شعر وديع سعادة لم يقدر العالم أن ينفصل عن هذا الجرح الأصليّ. من

1 Kostas Axelos, *Le Jeu du Monde* (Les Editions de Minuit1969), p. 394.

هنا أنّ شعره ليس في مكان آخر وحسب، بل في مستوى آخر من الحضور، في لغة أخرى هي أبعد من التصوير، وتبدو لفرط عريها مفارِقةً للوضوح، أو هي في ما وراء التعبير. فالشاعر، تكراراً، في هذه الأعمال، يحيلنا إلى عالم من حضور هارب. لأنّ عالم شعره هو ما كان و لم يعد؛ ما كان و لم ينسَ كينونته المخطوفة، لأنّ الغياب بات سيد هذا الحضور وسرّه. هو معلوم انزلق إلى المجهول وأفْلَت من التأويل، أو عذّب المؤوِّل. هذا ما يزرع القلق فينمو بعد غياب النص: إنه البدء من الغياب.

هل من المصادفات أن يكون الشعر العربيّ قد انطلق من جرح الغياب وسحر الغياب؟

"قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ..."

التغييب هنا، عند وديع سعادة، واستدعاء الغائب، يأخذان محلّ الصورة الواصفة والصورة الخالقة، ويقيمان فنّ الحضور الاحتماليّ. أشخاص وديع سعادة يحضرون مما وراء الحضور؛ يحضرون عبر المسافة، عبر الصمت والحيرة. فإذا حضروا فهو الوسواس والشاغل. حتى المكان عند وديع سعاده حاضر بغيابه. المكانُ والأشياء تُبادِلُ الإنسانَ الأسى والحنين.

لكن ما المكان في هذه الأشعار؟ إنه المهد المجروح، المهد المنتظَر ولا مجيء؛ المهد الذي يحمل المسافرُ جروحَه كشهادة ميلاد أو شهادة حياة؛ لأنه المكان الممتنع على العبور والاجتياز أو التجاوز. المكان الذي هو داء المكان. ليس حتى الحنين. بل غياب ما لا يغيب. والصوت

عند هذا المسافر هو الصدى، والحضور هو الرسوم. ما يحضر، وإن حلماً، يَمْثُل كجرح يستحضره الفراغ ولا يكفّ عن استدعائه.

إنه لعبٌ بفنّ المسافة التي لا تُعبَر إلا بالتخيُّل والرغبة أو الحسرة. فالمسافة قربٌ، حين يعبرها الشوق. لكنه هنا قربٌ مستحيل، الحركة فيه تبدو وَمْأةً مضمَرة.

* * *

أشخاص وديع سعادة نعرفهم بظلالهم. يعبرون الحكايات، بأفعال مؤجلة، وأحلام، لم يكفّوا عن انتظارها. نعرفهم،

حاولوا في سواعدهم | ازرعَ ريش
ليصيروا طيوراً | وتساقطوا | مثل الطيور. (من بسبب غيمة على الأرجح)

لكن هل طاروا مرة قبل أن يسقطوا؟ هذا ما لن نعرفه. فالضمائر هنا أكثر من إضمار. الضمير هنا يفتح الساحة للمجهول ليبسط مجهوليته، لينوي الغناء ولا غناء.

فكل شيء هنا مقيمٌ في النوايا، في الحلم المؤجل، في ما قبل الرغبة وما قبل الفعل، وما بعد الحضور. كل شيء مقيمٌ في المُضيّع أو الناكص والمجروح.

كل شيء في هذا الشعر للعري، للتخفف من أثقال الحضور، للخروج من المركز. كل شيء للتخلّي، لحقول تركوها، ونظرات خلعوها.

هنا الأطياف تتموّج في العتم كمشاهد مسروقة من الظلام والغياب، مسروقة من انعدام المرئيّ، من المرئيّ في رداء الظلام. أطيافٌ لغائبين ينهضون من الغياب ويستحضرون مشروعاتهم الخائبة وأحلامهم الهائمة. فالحلم هنا يخترق الموت ويستأنف طيرانه أو وعوده، كما في النص الآتي:

حملوه صامتين | وتركوه هناك في الساحة| في حقل الصلبان والشواهد| في الساحة الفسيحة مع رفاقه | النائمين. | قال: "سأعود، | المفتاح تحت أصيص الزهور"، | وورقة منها كانت | لا تزال في يده. (قصيدة "ورقة"، من **بسبب غيمة على الأرجح**).

في هذه النصوص، **هم**، موتى وغائبين، وحدهم من يَرى. مواكب الغياب تحضر إلى مملكة هذا الغائب، الأصح إلى مملكة ظلّه، مملكة الصمت والإشارة. وها هم الغائبون يحاورون الأشياء عبر غيابهم. ويحضر سؤال لا يتوقّف قارىء هذه المجموعة عن طرحه:

من هو هذا الظلّيّ؟ هل هو المتوحِّد المنسيّ، أم هو الذي رحل وأودع الأسرار في الأشياء؟ هل هو الذي مات وترك في البيت إشاراته وحديثَ الصمت؟ مات، وحضرت رغباته وإشاراتُه وحضرَتْ حسراتُه؟

هنا، عند وديع سعادة، يتداخل الحضور والغياب، ينزلق الحضور إلى الغياب في غفلة عن الراحل، يصير الغياب حضوراً آخر، حضوراً لا تُلمَس حدوده ولا تُحصَر، ولا ترتوي حسراتُه.

لكن بلى، ها هي رغبات هذا الميت ترتوي بعد الأوان؛ تُستَجاب في غيابه فلا تولّد غير الأسى؛ ترتوي بلا تربة ولا عطشان، وتقوم في اللامكان. فلا يعود الموت في هذه الأشعار إلاّ هوّة يمكن أن يعبرها الميت رجوعاً ليكمل حلمه:

كان ميتاً لكنه كان | يحسّ أناملهم على جبهته
أسبلوه وسط الدار
على فراش استأجروه وكان | يحبّ أن يشتري مثله،
أسبلوه وألبسوه ثياباً | رأى مثلها في واجهات المدينة
وحين حملوه | ترك وهو يغادر البيت | شيئاً غريباً على العتبة
وكانوا كلما دخلوا | يرتجفون ولا يعرفون السبب.
(نص "شيء على العتبة"، مجموعة **بسبب غيمة على الأرجح**)

أين هو الخط الذي يفصل الغياب عن الحضور، يفصل الميت عن حرمانه وأمنياته؟

في هذا الشعر يكون الانطلاق من الغياب. فالغياب هو المشهد، لكنه مشهد غائم، وراءه وفيه وبعده يتحرك مقلوبُ العالم وحلمُ المحرومين؛ فيه يحرث الشاعرُ الفراغَ ويَعْبرُ حدائقَه.

هنا لا حاضرَ غيرُ الغائب، عالمٌ على العتبة أو "شيء على العتبة"، لكنه حضور الغائب الذي لا يغيب، في عالمٍ معمورٍ برغبات الغائبين، بما لم يتحقق، بما تحقق بعد الأوان.

ليس الشعر هنا لوصفٍ أو إنباء، ليس لتمجيد أو رثاء، ليس لتعبير

عن شوقٍ أو حالة، ولا لرسم الأخيلة والأمنيات. الشعر هنا صوت يتركه الغائب لنا وفينا؛ هو الصوت الذي ينتظر الغائبَ ليؤوب، هو الظلُّ الذي خلعه الجسد، والجرحُ الذي يقرأ الحاضر.

حينَ ودَّعتُهُ لآخرِ مرَّةٍ، كان ذلك على الشاطئ. ثُمَّ تصاعدَ من بيتنا دخانٌ كثيفٌ.

والدخانُ كانت له رائحةُ لحمٍ محروق. وصارَ أبي هيكلاً عظميًّا أسود...

حقاً إنّ "الأثر يقول الغياب، والغبار يقول الهدم" كما يعبّر ج. ديدي هوبرمان في كتابه[1] *Génie du non lieu*. كيف القبض على الغبار؟ ما شكل الغبار وما تاريخه الماضي؟ أو ما ماضيه؟ وما لغة الغياب؟

هنا في هذا الشعر يرتسم طيف الغياب، كملتقى للظلال ورواق للمجهول وطريق للحيرة والالتباس؛ ينبثق السؤال الذي لا يتوقف عن المساءلة. يستسلم النص لنبع الأسئلة لأنّ جوابَ السؤال سؤالٌ جديد، وخلف الأفق أفقٌ آخر لا يقلّ غموضاً. فالأشياء في عالم وديع سعادة تقدم غموضها لا بديهتها، وليست هنا لتُسلم مفاتيحها. لا مفاتيح لها غير الأسئلة وغير ضباب الشك المتصاعد وفخّ الغياب.

ذلك أنّ وديع سعادة يتناول الأحوال بدءاً من أطلالها أو خرابها: هم ذهبوا، لكنّ ظلال الأماكن ترافقهم مثل "أرواح أمكنة أبيدت".

1 Georges Didi-Huberman, *Génie du Non-Lieu* (Paris, Les Editions de Minuit, 2001), p. 53.

(من نص "نظرة"، **بسبب غيمة على الأرجح**)

فعيونهم ترى الوراء وما بقي بعيداً.

هذه صور، للخروج من المركز، للانحدار الخفيف من الأعالي، ليصير الغائبون ظلالاً لا

"توقظ العشب"، لتعمر المكانَ ظلالٌ تناجي أهلها.

زحلوا نحو الماء | منحدرين من جبالهم ظلالاً ناعمة

لئلا يوقظوا العشب.

(نصّ "ظلال"، **بسبب غيمة على الأرجح**)

* * *

إنه تأمل في ما وراء الأشياء وما بعد الأفعال. ففي مجموعة **بسبب غيمة على الأرجح**، بصورة خاصّة، تتوالد الأسئلة وتتعدد الاحتمالات. إنه عالم الموت المجانيّ، عالم الوحدة والصمت، عالم الغياب والحسرة والمفارقة. فالغياب حضورٌ لفراغ، حضورٌ باهظ جاهز لاحتضان عطب الوجود.

هنا الكلمات تخرج من مألوف الإخبار وتدخلنا في الانبهار والمصادفات. هنا العالم يغتسل من المعرفة البائتة، المعرفة المؤدلجة المنمّطة، ومن المألوف المستقرّ. هنا الخيال يستأنف البدء، من أجل أن يعيد الشعرُ اكتشافَ جرح العالم. وها هو الشاعر يكتشف رواقَ الغياب، ودرب التيه، وهوّةَ العبث، وأحلامَ المكان المهجور في غياب الهاجرين.

عبد المنعم رمضان

الكتابة على حافة الحلم

غريب على العائلة[1] لعبد المنعم رمضان أشعارٌ للسفر في الصور، للتيه في السرائر، لارتياد الحدود بين المحسوس وما يختلج في الظنّ. هي اصطياد المشاهد الحلمية والذهاب إلى العمق المقيم على حافة الغياب.

هذه النصوص تغلغلٌ حركيّ تصويريّ في الكوامن وأسرار النفس، تغلغلٌ غير إخباري أو غير تفسيري أو غير عقلي، ومن ثمّ غير قابل للتلخيص والرواية. فليس الفنّ هنا ترجمة أو تقديماً لبُعدٍ أو لحَدَثٍ جاهز من أحداث العالم (سياسي أو عاطفي أو اجتماعي)، بل يجنح أن يكون ابتكاراً أو تخيّلَ عالمٍ فيه تسبح الصور والحالات والرغبات،

١ كانت مجموعة **غريب على العائلة** قد صدرت عن دار توبقال في الدار البيضاء – المغرب عام ٢٠٠٠، ثمّ صدرت في طبعة ثانية عن دار التلاقي في القاهرة عام ٢٠٠٩.

تتداخل بالوعي والموروثات، لكنها تبتدع نظامها أو تيهَها. إننا هنا خارج نظام التقليد وقسر المنظار التاريخي الاجتماعي، وخارج سلطة المأثور في عالم الكتابة ولا سيما الشعر ومحفوظات صوره.

ففي مجموعة **غريب على العائلة** خروج من القضايا والأغراض، القديم منها والجديد، والتي حدّدت طويلاً هوية النص الشعري. وهذا يعني خروجاً من التقاليد الشعرية بل من فهم معيّن أو تعريف معيّن للشعر.

فنحن هنا بإزاء تطورٍ في اللغة الشعرية تحلّ فيه دلالية التوالي والتجاور أو شريطية الحدث والمشهد محلّ دلالية الخطاب الذهني الناجز المتكامل، والعلاقات المنطقية والسببية؛ إذ تنهض الحركة ونظامها وترتيبها، لا سيما حركة التجاور والتوالي والانقطاع والاستئناف والتعارض، بجانب كبير من فنية إنشاء المشهد ومن دلالة اللعب الفنّي. وتعبر الصور في شريط متحوّل ولا تتقدم كلوحات ساكنة وعلاقات مرسومة. لذلك يتوجّب هنا التماس الدلالة داخل اللوحة وفي صميم علاقاتها. ولا يمكن اختصار الظاهرة أو تبسيطُها بمجرّد القول إنها تقنية الصورة المتحركة تجد لها منافذ وتتسلل إلى بنية القصيدة، لكون الصورة المتحركة اقتحمت المتخيَّل المعاصر؛ كما لا تُختَصر الظاهرة باعتبار الفنون المشهدية عامّةً في طريقها إلى التداخل بفنون القول بعد أن نَهَلت - الفنون المشهدية - من فنون القول طويلاً، يوم كانت للقول، وما يشمله من منطق وتصوّر

وحكاية وإيقاع، الكلمة العليا في نظام الصورة المرئية، بل في نظام العالم.

وليس دخول مفردات، من قبيل "كاميرا" و"فيديو" و"فيلم" و"تلفزيون" وغيرها، معزولاً عن الأساليب أو الإجراءات والفنون التي تعمل هذه الآلات بمقتضاها: "سيناريو"، "دخول صورة في صورة"، "قطع"، "رجوع"...

لذلك نجد أنفسنا، مع قصائد **غريب على العائلة**، بإزاء توجّه جديد يُلزِم بتركيز خاص على كيفية دخول الصورة الشعرية في الصورة اللاحقة، أو انزياح الصورة عن سياقها المألوف. فالصور هنا تنزلق في حركة عبور غير منظّم، بلا روابط معلنة وربما بروابط تمويهيّة على غرار التوالي الحلمي. حتى ليمكن القول إن قضية القصيدة ليست الصورة أو الحالة أو الفكرة بل الرابط والانزلاق ونسق التوالي والتحوّل، أي المسار. ويصبح الشعرُ رحلةَ مصادفات في الخفايا، خفايا الذات وخفايا العلاقات ومبتكرات الخيال.

في هذه الحركية المراوغة تتسلل الأحلام في أروقة المَجاز وتترجرج الصور في مياه رغبات ورؤى ليست حلماً ولا يقظة. أو هي يقظةُ بُحران حائرةٌ بين النوم والصحْو، بين المحتَمَل والهذيانيّ. لذلك يمكن القول إنّ القصيدة هنا إن لم تكن عينَ الحلم فهي من رعايا ممالكه؛ إنها رحلة في الصور؛ هي قصةُ مَتاه وهذيان نظيف، وقطافُ رؤى تترجّح بين الجسد والنهر، بين النبي والعاشق، بين

"البئر وحافة السماء"،
بين الحب
و"المشي على هواء ناعم."

لاحت سحُب الرؤى ولوّحت للرائي؛ تكاثرَت، تبعثرَت، وحاصرَتِ الشاعر؛ احتضنها فتصالحت ثم تباعَدت أو تبادلت، لعبت، تحجّبت أو تعرّت، نادت سلالتها أو تغرّبت.

هكذا فعل الشاعر الذي يهوى اللعب الخطِر، يخرج من الصفّ ويغترب عن العائلة: عائلة الموروث وعائلة الذكريات وعائلة الأصول وعائلة الصورة المعلّقة على الجدار القديم في البيت القديم في الزمن القديم. وكان أن خرج خروجاً لا يفرح فيه الخارج بل يحنّ؛ فإذا حنّ بكى وغنّى وربّما جُنّ لأنه أضاع طريقَ الرجوع وغدر به طريقُ السفر، فوقف على حافة الصباح أو على شفير الحلم والرؤية فماجَتِ الصورُ وتداخلت. وها هو الحلميّ يخترق العالَم المرئيّ اليوميّ، يموّه المسار ويصطاد الصور. ويبدو الشعر هنا رحلةً إلى ما فوق المعقول وما بعده:

عندما صعدتُ فوق سطح جسمي، والتقطتُ صورةَ
الليل، بدا عجوزاً جدّاً، (...) لم يكن أحد يتعلّق في ذراع
الليل، في الطرف الأخير من الصورة، النهار يتقدّم،
(...) في بهو الصورة الليلُ يفتح عينيه وياقة قميصه
(...) لا يتبقى منه مغلقاً إلاّ ذلك الشريط الهائل من
الأجساد المطمورة في جسده، الأرض تتحوّل ببطء

تحت قدميه إلى بحيرة، لن تعرف أبداً من أين لّليل كلّ
هذه المياه. (قصيدة "فوتوغراف")

لكن من أيّ ليلٍ يجيء الحلم؟ من أيّ حلم تجيء الذكرى؟ تَبلبلَ وضلّلته الصور وهي تناديه من كل الجهات. الصور الآتية من بقايا أفلام سافر فيها، من شذرات أفلام اخترعها أو اخترقها، من شذرات أخيلة تداخلَتْ بأفلام، من بقايا حكايات عاشها أو ابتدعها، من شواردِ أحلام نسيها مع الصباح، فلما حاول استعادتَها دخل في أحلام جديدة هي بقايا وعود ورؤى ومشروعات وجود أو وجودات، وهواجس لا - وجود، وهكذا وصل حيث لم يحلم بأن يصل.

في أوّل ظلٍّ، كان على طاولتي ورقٌ أبيضُ،
وسمَواتٌ تحشدُ
كلَّ عساكرها، ليصيروا عَسَساً، يختلسون من النّاس
الأحلامَ، وفي
صهريج من نارٍ ونحاسٍ، كان ملائكةٌ يُلقون بأجولة
الأحلامِ،
ويشتاقون لأن تسكرَهم رائحة الأبخرة، وما إن تصبحَ
زيتًا، حتى ينزف
في أنبوبٍ دخانيٍّ يصل إلى خزّان الضوء، هناك كان
الملكُ الأوّل... (نصّ "الحالم")

وصلَ ونظرَ فما رأى "أنّ ذلك حسن". خلع نظارة المألوف لكي "يرى ما لا يُرى"، لا بالمعنى الوارد في النصّ الديني الشهير، بل بما تفرضه بَحْرية المعنى وبِحارُه التي من أسمائها الشعر، والتي تحركت البشريةُ في طلبها منذ أن بدأ اللعبُ صيدَ المعنى، وبات المعنى المطلوبَ الأولَ للإنسان. البَحريةُ أو البحرانيةُ أو البُحران وما يتجاوز البحورية - ولو هدهدته إلى حين - هذه هي أسفار نصه الوَسْنى:

تنزلق الكلمات وتتلاقى بلا روابط قاموسية، بلا معمارٍ معقول، بل بسفر حلميّ؛ وإن ظلّ إيقاع الخطوات "خليلياً" في بعض النصوص ["الحالم" مثلاً، أو "شرفة على الميتافيزيقا" أو "عطلة"] فمن بقايا حكايات فوق حكايات فوق ما لم يُحْكَ؛ لأنّ الإيقاع هنا مستَبطَن وليست له القيادة ورسم الحدود.

إذ نلاحظ كيف أحالَ مَسارُ الحركة الجديدة، في هذه النصوص، تفعيلاتِ "الخليل" مجرّدَ نبضٍ داخليّ أو أمواج عُمْقيّة مستوعَبَة داخل الحركة المتواصلة بلا تقطيعٍ، لتندرج الحركةُ الإيقاعية بحركة المشهد الغرائبيّة:

رجلٌ يحمل فوق رأسه سقفين للعالم، يستطيب أن يعدّ كاميرا الفيديو،

فربما يقدر أن يلتقط المشهد مرةً واحدةً، وربما يشوقُه التقاطُ خيمة من

الصدى. والمرأة الواحدة الآن على الرصيف خلف صوتها يذهب

فمذ دخل الشاعر حلمه تاهَ وأضاع طريق الرجوع، وغدت الكتابة هنا مراودةً لموج أحلام متداخلة. لا تأليف هنا ولا تنسيق إلاّ للاستدراج، كمن يُرندح بلا توقف ويترك للكلمات أن تلتفّ وتعرّش على الإيقاع، تلبسُه ويحملها. فالشاعر يستدرج الإيقاع العروضي الآلي المنظّم في اتجاه الشرود والامتداد عبر الحلميّ والهذياني، وذلك حين لا يطلق النصَّ ليبني إيقاعه على هواه. إذ إننا، على مستوى الإيقاع – حيثما عرض –، في حضور نظام متعدد متداخل: تحضر أحياناً تفعيلاتُ البحور المعروفة في الشعر وإيقاع الصوت، لكنها تندمجُ في مسيرةٍ تلغي الوقف عند حدود البيت والشطر وتتواصل على امتداد الصفحة. فالشاعر يأخذ البحور وأوزانَها إلى صورة النثر وأحكامه وتواصله ملغياً حدود الوحدة والوقف. ويأتي إيقاع الصورة، أي الإيقاع الحلمي البصري وزوغانُه الذي يغمر في مدّه الوزن، ليجرفه ويُدخله في المفاجىء والحركة المراوِغة.

وفي الاتّجاه نفسه، يغادر الشاعر جمالية العبارة والجملة، ويدخل في متوالية الحدث المرئي – المحسوس المظنون؛ يتحرك في حيّز المرئي حيناً ويتغلغل في المظنون الموهوم اللامرئي حيناً آخر.

ولستُ أستطيع أن أجرّ من حرائق الحلم خليّةً تصلح أن يلفّها الوقتُ على إصبعه،

أخاف لو أحشو دمي بغيمة، أخاف لو أحصد من أصابعي بقيّة
النجوم، ربّما
الطيور حينما تهبط فوق الأرض، حينما تبحث عن شجيرةٍ آيلة،
وتستحمّ في
الهواء، ربّما تكون محض صدفة أن أستوي إلى جوارها وآكل
الحبّ الذي
تأكله. (نصّ "عطلة")

هكذا يرتسم النصّ في ضواحي الوعي، وفي مناخه تحضر الكلمات التي ولدت قبل ولادة الشاعر. مع أنه انتظرها وسافر إليها واستدرجها؛ وها هي تُطلَق في هذا النصّ، بلا تسلسل ولا ترابط، كطيور قادمة من سفر بعيد. أما رسائلها فقد تبادلتها طويلاً وفوق الكلمات استضافت الكلمات:

يكفي أن تغمض الشمس عينيها حتى ترى الحنان واضحاً، فتعالَيْ
معي نسحب القصيدة من صلاتها، ونطرد الحرّاس عنها، ونغيّر
أصواتنا حتى نصل إلى مكان
ليس سواه يكون المكان، تعالي معي نفكّر يوماً بالرحيل ونضع
الالتباس في القصيدة،
فكلّما أسكنها وحدي تبدو مبهمة... (قصيدة "غرائزنا")

حكائية بلا حكاية. موج صور وأخيلة تحركها ديناميكية خاصة

حيث تطلع الصورة لتنفرط ويولد غيرها من ظلالها. هي لمسات؛ هي شلال صور مترجرجة تترك أثرها وأصداءها، أو هي شذرات تذكّر بالفيلم الغرائبي.

ينهض البناء هنا من تداخل الحلمي بالمألوف اليومي بمحمولاته الحية الحميمية، ليقيم النصُّ حضورَه الخاصّ واستدعاءاته الخاصة. ومحطاتُ الاستدعاء المنزاحة عن مواقعها في ظلّ الحلم تقيم في الفواتح أو في الظلال وتقيم في الغياب.

نسق الاستدعاء، هنا، يستدرج نصّاً من عبارة واحدة متّصلة بلا وقف. في مسارها يتقدّم المعنى على هوى التداعيات، كما في قصيدتي "جورج حنين" و"النهر يجري في اتّجاهنا".

الإيقاع الأقوى في هذه النصوص ليس الوزن – متى حضر – بل إيقاع الصورة: الصورة – الومضة التي تُستدرَج لبناء السرّ. فبقدر ما يتوقّع القارىء تشعّب الحدث يتشرد في تيه الصور. تتسرب الصور مثل ينابيع تطلع حيث لا ننتظرها أو لحظة لا ننتظرها. قيمة الصورة هنا تكمن في حركيتها، في ما يسبقها وما يتلوها، في انبثاقها وانفلاتها نحو دروب مفاجئة ونهايات لم نتوقعها:

(...) كان قلبي يشبّ على ساعديه ليصبح أطولَ منّي، و كان دمي خلفه يترجرج، يحسب أنّ الطيور الشريدةَ سوف تنام على كتفي، والزهور التي في النوافذ سوف ترفرف في خفة البهلوان، تلفتُّ كانت

ورائي الخيوطُ الأخيرة للّيل تزحف نحو خرائبها وتزوم،
رأيت على جسدي أثراً من هشاشة أسنانها،
ورأيت ذراعين حانيتين تجرانني،
وأنا أتوكّأ فوق الزحام
الموازي لجدران بيتي، تلفّت، هادئةٌ غرفتي (...) ("الصليب الجميل")

على من تعود الهاء في "أسنانها"؟ هل تعود على الخيوط الأخيرة لليل؟ أم على ضمير مؤنث ينبثق فجأةً وما من اسم يعود عليه؟ الاسم لا يحضر إلا بالإيماء "رأيت ذراعين حانيتين تجرانني..." فهل يعود الضمير في "أسنانها" على متقدم أم على متأخر؟

المتخيل هنا، ولو كان حلماً، هو متخَيَّل يحتفظ بانتسابه إلى المحتمَل وإلى الذاكرة، لكن مع قابلية مستمرة للزوغان والخروج من دائرة المعقول إلى دائرة اللامعقول، حيث المرئيّ لامرئيٌّ، والصلابة هشاشة، والحضور حلم، والحلم رحيل ومغامرة، والمتّكأ هيوليّ، وأفق الرحلة ترسمه المفاجأة. كلّ شيء هو آخر. من الجسد السابح في الرغبة تتوالد الصور والحكايات التي لا تعلن عن أبطالها، وتتداح فصولها بلا نظام مثل تحوّلات هلاسية، كما في قصيدة "فوتوغراف".

الحكائية، هنا، ليست حكائية الحدث إذ يتبع بعضه بعضاً؛ الحكائية، هنا، قائمة ظنّاً؛ هي حكائية التوالي الحلمي الغرائبي المبعثر، وفنية الصورة المنسابة بلا آلية منتظمة، وبشكل ما، بلا روابط.

في الحركة الحلمية تطلّ الذكريات في أقنعة أوأطياف، تتداخل

الصور أو تتبادل الكلمات في إلفة تحيل إلى المحكيّ. ونعرف أنّ السرّ يقيم في مكان ما، ولا يكاد يلوح حتى يضيع. على تلك العتبة بين الظلّ والصورة، أو بين الحلم والحلم، يغامر النظر، يتأجج الشكّ، ويسافر الشوق.

فالجمالية تولد من البناء أي من الحركة والمفاجأة، من حركية العلاقة والانزلاق المفاجىء نحو الغرابة، وليس من نظم عناصر مألوفة تملك جمالها مسبقاً.

هنا كل منطق ورابط يبدو نفسه وعكسه: لا وقائع يؤدي بعضها إلى بعض، بل يستدعي بعضها بعضاً استدعاءً هيولياً لا عودة فيه إلى ما كان، بل تهيّؤ لانبجاسِ الغريب الممكن – المفاجىء، كما في:

"ينفرط من قلبي رفٌ ثعالب تنْهَش ممتلكاتي..."

* * *

الحركة، في مجموعة **غريب على العائلة**، تبنيها التبادلات التي تشتغل على التحويل. والتحويل هنا انزلاقٌ يشكّل إحدى خصائص هذا النص الشعري. تتمحور حركةُ فوران عكسي داخليّ حول "ينفرط" و"رفّ". فهما تمتلكان القوة التحويلية التي تحوّل مادّتي "ثعالب" و"تنهش"، المفترَض فيهما فعلُ القسوة، إلى هوية حائرة بين مصدرِها الحميم "من قلبي" وفعلها العنيف "تنهش"، مع ميل يرجّح محور القلب بوصفه النبع والمصدر. وهذا التأرجح الذي يولّده تشابك المتناقضات وحتى عناقها هو من مقوّمات انزلاق

الصور وبالتالي من مصادر التحريك الشعري في هذه النصوص.

العصافير عند النوافذ، تعجن أصواتها في لفافة تبغ، أكاد بها
أن أواصل
أغنيتي
(...)
وانفرطت من سقوف المنازل آنيةُ
الصوت، تلك التي حازها
الليلُ دون شريك، قديماً تركت الأواني تنام على الرّف مثل
العجائز،
لكنني منذ يومين لم أستطع، كان قلبي يشبّ على ساعديه
ليصبح أطول منّي. (من قصيدة "الصليب الجميل")

العلاقة الفعلية، في هذه النصوص، بين المسنَد والمسنَد إليه، ملغزة حيناً، مرفوعة مؤجَّلة حيناً آخر، ولا بد من سفر أو لا بد من أراجيح عديدة لاستحضارها. رحلةٌ تُغْني عن الغنيمة؛ رحلةٌ ليست حكائية إلا في الصورة تعقب الصورة، إنما دون ترابط حركيّ أو علّي ولا حتى زمني. إنه توالٍ أقرب أن يكون هذيانياً؛ والأحرى أنّ الصور تتوالى بموجب انسياب سرديّ يقيم نظامه الخاصّ ويقبل في داخله كل الاختراقات والتباينات، وهو ما يحتّم أن يغدو القارىء شريكاً في النص إذا شاء أن يقرأ كما يُقرَأ الشعر لا كما تُقرَأ المقالة.

وإذا كان الشاعر، في سوانحَ نادرة، يتلامح في بلاغة مألوفة كما في:

صار قلبي حديقة
بسياج تداعى بابه، ومرقت الثعالب الهاربة.
(قصيدة "في غرام الكائن الذي لن أعرفه جدّاً")

فإنه ما يلبث أن يغادر هذه البلاغة إلى تداعيات الحلم والسينما ليتقاذفها الشاطئان: الوعيُ واللاوعي. بلاغةٌ تتدخّل فيها الحكائية المشهدية تدخلاً ظاهراً حتى تكاد تلتبس على القارىء. فالنصّ ينفتح على المشاهد الهلاسية يرسمها سيناريو واضح قبل أن ينزلق السيناريو إلى لغة التداعي:

يقف الشاعر قرب الشرفة، خلف الشاعر تستند البنت الفائرة
إلى منضدة،
(...) عند الركن التلفزيون، (...) في المنتصف تماماً سيّدةٌ
مُسدَلة
الشعر إلى الكتفين، الجنب الأيسر يكشف كلّ الأذن (...)
الجنب
الأيمن يخفي
بعض خلاء الأشياء السالفة، القرطان يلوحان كقرصانين...
("بورتريه للسيدة التي غطّت رأسها بالظلّ أو درّية")

ويقول صوت الشاعر من داخل النصّ:

هذا الفيلم مليء بالفانتازيا مثل حياة قابلة للموت.

إذ، ماذا يفعل الشعر وكيف يقطف المعنى ويحيّر الختام إن لم يجنّح الكلمات بالمجاز لتنطلق وترسم في كل قراءة ألاعيبَها السحرية في سماء تنفتح على سماء تنفتح على غياب؟

أهو سؤال القارىء أم سؤال الشعر والشاعر؟

اللعب هنا مغامرة الفنّ الأولى، طيران كلمات، كلمات تمرّدت على القافلة أو تغربت على العائلة خرجت عن السكّة، غامرت في شعاب الحلم وغربة الرغبة، في متاه آهات تطلب الخروج من دار السرّ ومداره.

لكن لماذا الكلمات تنزلق من قباب العمران وأفعال الإيمان إلى قباب الجسد وأروقة الذاكرة وترسم التبادلات؟

وفي الوقت نفسه، الشعر هو الوجه النهاري للحلم، هو الوجه المكتوب، هو الحلم في المنقلب الآخر أو ما بينهما. إنه زلزال الصور الحلمية وتفكك الروابط.

الكلمات أجساد الصور وإشاراتها، الكلمات لها ألاعيبها التي تحجب وتعلن، نستدرجها وتستدرجنا، نزيحها عن مألوفها وتخدعنا ولا بدّ من أن نلعب لعبتها ونبادلها ما تحبّ وما يوهم أننا شركاء أو أننا لا فهمنا ولا رأينا.

القصيدة هنا أو النص الشعري عمارة من المجاز منظومة بشذرات

الأخيلة. فالشعر هنا منفتحٌ على حساسيات جديدة؛ وفيما هو يغرف من الحياة اليومية، في مستواها الحميم، يبني غرائبه الحلمية. حساسيات جديدة لن تبقى معزولة داخل أطر ذهنية، تنتظم فيها كنوز الذاكرة؛ إذ سوف تقتحمها بصورة واعية أو لاواعية حساسيات الصورة الجديدة والمتخيّل المبني بمشاهد خطفت خيال الطفولة والمراهقة، مشاهد تنبني كما الأحلام: (نصّ "سنّ الرشد").

لذلك يصعب أن نردّ هذا الشعر إلى نظام؛ الأصح أن نبحث عن نظام اللانظام، عن المكر الخفيّ الذي يلفّ النظام بسريّته. فلِنظام اللانظام أسرارٌ لا يُسلمها. ماذا يريد هذا الشاعر أن يقول؟ ولماذا يتشرّد في قصاصات أحلام، في خفايا رغبات؟ لماذا يحجب وجهَه المعلَن ويكشف عمقَه الخفيّ؟ ولماذا يمشي في دروب هاربة في ألاعيب كلماتٍ من ذاكرات كلماتٍ لا تكاد تَرى النور حتى تستولي على النص؟ وما سرّ اللعبة؟

وما دَورُ مخزونات الصور في عصرٍ افتتحه عالَمُ الصورة وفتَنَتْه آلةُ الأحلام وروضةُ التخيّلات التي اسمُها السينما، حيث السينما حلمُ يقظة، وجيلٌ كامل يخرج للصيد؟

وأهمّ ما ينبغي التنبُّهُ له هو أنّ نصّ عبد المنعم رمضان لا ينحصر في الموضوع، ولا يسير إلى جواب؛ ليس في المعقول ولا في مألوف البلاغة. لا يريد أن يعلّم. منحازٌ إلى الحكايات والصور. إذ ما نكاد ندخل القصيدةَ حتى تُطفأ أنوارُ الواقع اليومي ويضيء السفر.

فالسينما ووعودُها الفنيّة فتحتْ للخيال دروباً جديدة، في اتّجاه

حيّزات متبادَلة متقاطعة حيث اللاوعي قارةٌ للاكتشاف. وكما استنطقَتِ السينما لغاتٍ خفيةً كامنة، وأعادت تأويلَ الأساطير على اختلافِ مصادرها، واستعارتْ حرياتِ الخيالِ الشعري، فإنّ الشعر هنا، بدوره، يخترقُ الحقولَ المشهديةَ وإشاراتها ويرتادُ الفتوحَ الجديدة للخيال.

هكذا تتقدم اللوحة في لمساتٍ أو شذرات؛ شذراتٌ فيما هي تتداعى قادمةً من حلم أو من فيلْم ليلي أو "فجري" توقظ حلماً آخر، تتعلق بأذيال حلم سابق. ويتقدّم نهرُ صور وذكريات لا تتوقف روافده.

وها هو الشاعر يخلق ومضات تترجرج بين عوالم المحسوس والخيال السينمائي والحكائي، عوالِمَ تترجرج بين الضفاف ولا تستقرّ لها حدود.

فعبد المنعم رمضان يُقحم الكاميرا في الحلم، حيث تتنكّر الصورُ الهاربة وتتبادلُ وجوهَها. كتابتُه أشبه بكتابة سرّية؛ والحضور الجسدي المرئي، مهما كان سريع الزوغان، لا يسلمها إلى التجريد. يدخل القارىء مُنزَلَق اللعب والحلم والهلاس، حيث الشاعرُ يرتجل الغرابات، يخترق العالم المرئي اليومي ويصطاده في شبكته. كما في نصّ "فوتوغراف"، (شاهد سابق).

وها هو الشاعر الهائم يترنّح أو يتوثّب في فوران يتحاور فيه المعروف واللامعروف:

مهرجانُ صور وأحلام؛ مهرجانُ أقنعة. وخلف قناعٍ ما يُقيم السرّ.

لكن، كما في المهرجانات المقنَّعة لا أحدَ يهتمّ بكشف القناع، بل يستسلم لسحر المصادفات ويطيلُ احتمالات الوجوه واحتمالات التأويل؛ إذ الحجاب مرتعُ الإثارة والأسرار. هكذا تتوالى الأسماءُ والألغازُ والوجوهُ والأفكار والمعاني وراء الحجاب الواحد. فالقناعُ يحجبُ وجهاً ليستولد وجوهاً، ويُقنّعُ سحراً محدَّداً ليفتح السدود أمام أمواج متجددة من السحر، لا سيما إذا امتنعت ألغازُها عن النهاية والختام ونادت الغرائب وعظّمت نشوة السرّ ورغبةَ الاكتشاف، وسكتت عن الكلام المُباح إلى قصيدة آتية.

لكنّ عاداتنا في القراءة التقليدية تدفع إلى التساؤل:

ما الموضوع في هذا الشعر؟

لا موضوع، بل أسفارٌ وحالات؛ وإذن لا تأويلَ يسوق الصور والتصورات إلى حظيرة معنى مسوَّر مرسوم محدود، بل تبقى على سفر إلى غابة مجهولة، إلى بشائر حب، إلى سماء ضائعة، إلى حلم هارب، إلى سحر مرصود، إلى معنى متعالٍ. أو هو شوق قديم إلى التعدّد، إلى الخروج من الزمن والخروج من الوحدة والتحرك إلى الأمام وإلى الوراء، إلى الطفولة وإلى الشيخوخة، إلى الماقبل والمابعد، واكتشاف صباح جديد وجسد جديد وحلم جديد وعالم لا يتوقف عن تغيير حدوده.

أما النظام، فهو التداعي، أي نظام اللانظام:

حتى إذا استيقظ، هتف فيهم: طيروا واصرخوا، الذي يتوقف عن الصراخ يموت،

الذي يبقى بعد موت جماعته يهبط فوق صخرة عالية ربما، فوق
سورٍ ربما،
ويصرخ فيراه أميرٌ ومحاربٌ وبناؤون وفَعَلة، ويفزعون، وينشئون
بيوتًا وحصونًا
ومداميك، يستقبلون فيها الملكَ الحارسَ الذي تحوّل وجهه إلى
عجينة
مبتّلة، لأنه
رأى فيما يرى النائم... ("عريفة الطيور")

وتستمرّ رحلة التداعي مبتعدةً عن منطلقها مع كل حدث وانعطافة. لذلك لا موضوع في هذه القصيدة ("عريفة الطيور") مثلاً، أو في قصائد عديدة غيرها، بل حالة ومناخ وحرية انديأح ولو تلاقت المسارات عند "السيدة المسدلة الشعر" أو غيرها من مستدرِجات الأحلام.

لا موضوع، بل حالة من الغبطة تخلقها طراوة مدهشة في انثيال الصور. تكاد لا تكشف عن مسار ولا مدار، وإن كان المحور لا يخفى. هو مسعى لعفوية بلا رسوم؛ عفوية تتحدى حضور البحور في بعض القصائد، وكثيراً ما تغلبها وتحرر خطوات المتاه. حيث "أنا" وسحابة من مفترضاتها وحالاتها ترسم ألاعيب الأهواء أو تكشف العراء. هوذا يتعالى، يتطاير، يهرب، يفلت؛ وهوذا خيط ماكر من ذكرى، من رغبة من وسواس، من وهم، من ظنّ يثقب الدوائر ويجرح الطيران ليهوي الطائر أو الشاعر.

"تطير الأحرف من جهة واحدة."

لكن من أي الجهتين تجيء الصورة وتروح ما دام الحالم "يسكن عين الكاميرا"؟

وصور الشاعر حبلى تتوالد. والعين أكثر من نافذة على العجب: العين مفتاح العجَب.

اللوحة رجراجة على حدود عوالم، حيث الصور "مستطرقة" كما في السوائل، كأنها حيزات بجدران زجاجية، يضيع بينها الهنا والهناك وتتبادل "أنا" "أناهو" "هو أناهي" و"هي هما أنا"، و"أنت" تدخل من كل النوافذ.

"أنت" فتحَتِ الكوّةَ على السرّ المحرّم وعلى المستحيل الوشيك.

و"الشاعر ينظر كيف يصير الجسد فضاءً من حبّات القمح، وكيف يصير

الصندوق المجدول من الأغصان إطاراً هشّاً."

فالشاعر ينظر كيف يصير... وينظر ليصير... وينظر ويصير... لأنّ خزائن السحر تنفتح مذ تجيء

"عينُ الكاميرا..."

وتتموّج الصور بين احتمالاتها وأبعادها: هل "ناريمان" نغم أم حلم أم صورة؟ هل هي طالعة من موسيقى آخر الليل، من فيلم ساحر، أم من ذكريات؟

وكيف ينقل الشاعر الصور إلى الحركة؟ كيف تتمّ انزلاقات الصور، وبأي سرّ تتراسل؟ وكيف يقف كل شيء على أهبة السفر أو احتمال

الوصول؟ إنها سحرية فنّية خاصّة تتمثّل في هذا الكتاب. وها هي الرغبات تقتفي الرغبات والمفاجآت تصطاد المفاجآت.

فالجسد وأحواله قضية وحقيقة في هذا الكتاب. لكنه حقيقة غير مكتفية بنفسها ولا متماسكة، بل هي دائماً إلى انزياح واغتراب؛ دائماً تحيل إلى ما هو خارجها، أي إلى المحتَمَل. ونعيم هذه الأشعار مقيم في تلك الإحالة وذلك الاحتمال والسفر، الذي هو بالنتيجة الفنّ.

حركة الصورة بين القطبين هي سرّ هذا الكتاب. ويمكن أن نجد التمثيل على ذلك، في شكل خاصّ، في نصّ "بورتريه للسيدة التي غطّت رأسها بالظلّ أو درّيه". الشعر في هذا النص يتّسم بحركة التمويه:

الجسد يدفع نحو المتخيَّل وله يُسلم العنان؛ والمتخيَّل يستحضر الجسد وموكبه من الصور والأوضاع والروائح والألوان، التي تعود بدورها فتدفع نحو الأخيلة.

وقد نسأل، أين نضع المرآة؟ أين نقيم المحطّة؟ أين يبدأ الحلم؟ أين يقع الواقع؟ لكنه سؤال لا يُطرح على الشعر لأنّ الشعر هو الذي يسأل. لأنّ الواقع، هنا، يتخفّى، يتأرجح، ولا يقع. وربما تحجّب واشتعل وانطفأ:

بعد ليلٍ طويلٍ اكتشفت أنني لم أطحن حنطتي ولم أسرقِ النورَ
من عيون الفراشات، وأنّ قصيدتي التي سوف أسكنها وحدي
تبدو مبهمةً

وربّما مائعة، غير أنّ مياهها الملائمة بدقّة لأجسام الأسماك
وحوريّات
البحر، تُؤوي في الصباح شمساً صغيرة تحبّ أن تكنس الزبدَ بعيداً عن
حبيبات الملح، وتحبّ أن ترفرف فوقها الطيور العائدة إلى
الأجران.
(قصيدة "غرائزنا")

هكذا خرج الشاعر من الذاكرة / لم يخرج، وإن أصدر بيان الخروج والغربة. ومثل عصفور في طيرانه الأول وقف على حافة الحلم واستقبل الفضاءات. اختلطت الصور: من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل. ما جاء من فضاء الحلم وغيوم الرغبات وما جاء من مخبوءات الصورة المتحركة وأطلال الذاكرة المنسية. وربما زارته أطيافٌ هاربة من تلفزيون آخر الليل، أو بقايا حلم تبدّد مع الصباح، لتنفتح نافذة على الفعل القاصر والحضور الخارق والمعنى اللامتناهي. في الصباح يجلس الشاعر مع حضوراته التي لم تلتئم بعد؛ الحضورات المبعثرة المخطوفة التي لا تتجلّى إلاّ في الحلم والشعر. (قصيدة "نساء الخليل بن أحمد المرحات").

لكن، هل الحلم قناع الأحزان، أم هو لتكثير الواقع؟

كيف نقبض على الصورة المراوغة التي تتغلغل في الحلم حيناً وتجري في نهر الموعود حيناً؟ وهل قدرُ الشاعر أن يقذف به الشعر إلى منازل الغياب؟

سأعلّم اليأسَ أن ينام على مخدّتي عندما أنام، وأن يتربّص بكلّ الأحلام الجميلة، كأن أهمسَ إلى فتاة الكومبارس التي قابلتُها على شريط السينما، كأن أجلسَ معها على بحيرة منفردين.

(...)

سأعلّم اليأس أن يشتاق إلى زمن ليس الماضي وليس المستقبل، وأن يصنع من كلّ اللحظات ربوةً، نجلس فوقها. (قصيدة "في علم جمال اليأس")

من هنا أنه سردٌ يمتلك الحريات الشعرية، حيث الأحداث تتلامح في قولٍ ذي توالٍ هذياني. هو سردٌ بمعنى التوالي الإنشائيّ، وهذياني في غياب التسلسل المنطقي والروابط الحدثية.

الأحداث والعلاقات التي يُنشئها السرد يخترقها النقص والفراغ، بينما يتعاظم الوعد والاحتمال. إنه سردٌ يسافر إلى الشك، إلى ما يكسر النهائي ويستدرج إلى التيه. فالذات، هنا، مسافرة في مراياها؛ تترك ذكرياتها في المرايا، تلملم آثارها المبعثرة في الأحلام والرغبات. ويغدو كلُّ سرد ارتحالاً إلى محجّة الرغبة، ولا وصول بل محطات لتجديد الشوق.

أمّا الكلمات فهي قادمة من اليومي المألوف لتقول الغياب وتواري العذاب. لذلك لن نجد هنا حكاية للعذاب، بل أقنعة للهرب والتمويه على مواطن الألم. الكلمات تتقدم في حلّة اليومي، أو في لغة تبني حميميّة المشهد. لكنها مع ذلك تخون نفسها وتكشف الصدوع

الخفية التي لا تتوقف عن نداء الاكتمال.
"كلما قرأتُ سطراً اختفى الجزء الذي يحويه من الورقة".
"في آخر كل خصلة عصفور تعلّق من رقبته".

هنا نجد جرأة على تجريد الصور من تناسبها وانسيابيتها الموهومة، وجرأة على القطع، على المفاجأة والخطف: خطف اللحظة، خطف اللمحة، العدوان على الانسجام والإلفة، وتقديم القلق والغربة.

* * *

عند رمضان تبدأ القصيدة متنكرةً في شذرات القصة. لكن المتن يمتلىء بشقوق تنبجس منها الأخيلة. والصور لا تلبث أن تزوغ، تدخل في الحلم واللامعقول، تتشتّت، تخلع النظام، تدخل المتاهة اللولبية وتنساب في لا نظام القصيدة. القصيدة لعبة أو مساحة للّعب الخطر. هي قصة ماكرة، مراوغة، ساحة للتورية، ومعاقرة المجهول. القصة هنا أنقاض قصة، أشبه ببقايا حلم تبدد وعبثاً نستعيده بشبكة بقاياه.

تتبعثر الحكايةُ ويحملها الحلم؛ لكنه حلمٌ قائمٌ في لاوعي ما، حاضرٌ ولا يُترجَم ولا يُلخّص، وتأويلُه انخراط في متاهته. فاللوحة غرائبية ترمي الرائي في التيه، تُسلمه لفخّ المجهول، تقيم التواصل بين الغربات، تعتدي على المألوف المطمئن. والنص، عند عبد المنعم رمضان، رحلة في مجهول الحالات، ومفاجآت الحلم والفانتازيا. الشعر مغامرة، وسفر القلب في المجهول.

وهكذا فالمرئيات تبدو، في هذه النصوص، وهمية والأوهام مرئية.

فهذا العالم مملٌّ ويكرّر ظلمَه وظلامه إلى ما لا نهاية؛ يكرر ألاعيب النظم والنظام والتنظيم حتى يضجر الشاعر. يجب أن يأتي من يقلق هذه الراحة ويكشف عن المتزعزع المتقطع، وحتى المأسوي، تحت السطوح اللامعة، مَن يفتح الباب لكلمات نابضة ممنوعة أو منبوذة من الشعر. يُفسح للغريب، لصلوات الآخرين، للكلمات الدخيلة التي رفضت الترجمة، لصور وأدوات لم يُفتح لها باب الشعر من قبل. يَفتح الباب ولا يخشى انتهاك الحلم. هكذا يستضيف المبعَد عن ضيافة الشعر. وآنذاك تبدأ زيارةُ الأطياف التي نسيتها شهرزاد أو أرجأتها إلى ليلة لم تجىء.

عبده وازن

لعبٌ على مشارف الفاجع

يوظّف الشاعر عبده وازن، في مجموعة **حياة معطَّلَة**[1] (٢٠٠٧)، ترتيب العبارات وتداعي الكلمات وهندسة تواليها وإيقاع تواترها توظيفاً دلاليّاً، يقيم المعنى حتى في غياب القصة والصورة. فيحضر المعنى في الفراغ المقلق الذي ينتجه الغياب: غياب الصورة حيناً، وغياب ضمير الموضوع وضمير المعنيّ أحياناً.

المعنى في مجموعة **حياة معطّلة** هو حيّز الخطَر، يأخذنا إليه المنزَلَق الذي يؤسّسه الشاعر في لعبه البارع ودأبه للتواري، إلى درجة كسر المرآة والإقامة في الظلّ وتأطير الغياب. وإذ ينهض الغياب كبديل فإنه يحضر، هو أيضاً، في متاهات العلاقة. ولا بدّ من أن نسأل: أين هو وما الموضوع؟ والجواب يتقدّم في موكب التباسات جديدة، حتى ليبدو الطريق، أو أنقاض اللعبة المسماة الأسلوب، أهمّ من المعنى

١ عبده وازن، **حياة معَطَّلة**، منشورات دار النهضة العربيّة، بيروت، ٢٠٠٧.

والموضوع؛ أهمّ من الغاية وأهمّ من العنوان والمحطّة، بل أكثر متعة. حتّى أنّ الطريق في ذاته هو ما يستثير الأسئلة، بحيث يبدو الأسلوب نبعاً أساسيّاً للمعنى.

يتقدّم هذا اللعب، منذ النص الأوّل، عبر التعريف عن ذات المتكلّم بالنفي. كأنه تعريف للتغييب، للتجهيل وتمويه الطريق. علماً أنّ اللعب هنا خطير ما دام المتكلّم "الغائب"، أو قرينُه، يطرح الأسئلة الأولى ولا سيما سؤال الهوية الأعمق: هل أنا أنا؟ وماذا تكشف هذه الصورة المعرّضة لأحوال الزّمن وعدوان المحيط من تلك الأنا الشعرية الحارّة المتفجّرة الرائية في تطلّعاتها أو معاناتها؟ لنجد أنفسنا أمام أسئلة كيانية بل طعون كيانية تضعنا على شرفة الفاجع. كأنّ الأشياء هي دوماً آخَرُها، مسافرة عن ذاتها، مقيمة في غربة، عائدةٌ من مكان ضائع. إنها أحوال الفراغ، أحوال الغياب الذي به وبحضوره يسطع كلُّ شيء، حيث الكلام هو صداه، والظلّ هو أثره وذكراه.

ففي النص الأوّل من المجموعة، وهو بعنوان "الشبيه"، (وكان يمكن تسميته "هوية سالبة")، نقرأ:

الرجل الذي خرج للحين | ليس شبيهي

(...) قد يكون وجهه متجهّماً كوجهي | ظلّه على الأرض قد يكون ظلّي أيضاً

(...) الرجل الذي لا وقع لخطاه | (...) الرجل الذي لا يعلم لماذا خرج

(...) الغيمة التي ترافقه | لم يبصرها

الصوت الذي يرتفع وراءه | لم يسمعه
الضوء الذي يلتمع أمامه | لم ينتبه إليه.
(...) الرجل الذي خرج للحين | نظر إلى الوراء | من غير أن يدرك
إن خرج حقّاً | إن أغلق الباب وراءه | إن كان هو الرجل الذي خرج
أم شبيهه.

السؤال الأول الذي يُطرَح، على هذا النصّ خاصّة، هو: ما مآل هذا التنظيم والتنسيق للمنفيّات؟ حيث يبدو الحضور وسيلة أو ذريعة للنفي. وإلى أين يقود هذا الطريق الذي يبدو غاية ذاته؟ وأين يختفي الضمير المراوغ المغيّب – ضمير قائل القول في غياب المراجع وغياب البوح والوصف؟ إذ يبدو، مع هذا التعبير المباشر، رغم مباشرته، كأنه ما من مُسنَد إليه؛ كأنّ المعنى متروكٌ لغربته أو متاهه؛ كأنّ الحضور والكلام أو التسمية مجرّد ذريعة للنفي، ولإثبات المنفيّ. لكنّ طريق النفي هذه ستقود إلى الخارق الهائل، إلى رؤية ما لا يُرى، أو رؤية ما يوصف في اللغة اليومية بأنه "نجوم الظُّهر":

عندما لم يُبصرْ ملائكةً | على الحافّة | الْتفتَ نحو السماء | فرأى نجوماً | في وضح الشمس. ("الشبيه"، ص ٧)

* * *

لذلك فإنّ هذه النصوص تستحضر إلى تصوّري قول الفيلسوف اليوناني المعاصر ك. آكسيلوس: "لا يمكن اختراق المرآة دون كسرها"، ما يجعل العبث هنا يلتقي الفاجع.

لكن ما الذي نبصره، ما الذي يمكن أن نبصره في قعر المرآة، أو في شظاياها؟

تحضر صورة المرآة لأنّ المعنى أو البعد الشعري، في هذه المجموعة، لا يُلتَمَس من الدلالة المباشرة. ومع أنّ النصوص مُحكَمَةُ البناء إلى درجة عالية، لا سيما النص الأول، فهي تقدم تماسكاً منذوراً للانهيار مع العبارة الخاتمة. بل لا يقيم المعنى الأخير في عبارة. هكذا تولد الدلالة من البناء قدر ولادتها من العناصر. ولا يتجلّى المعنى إلا وقد استحضرنا ظلالاً للقول وشظايا. وغالباً ما يكون الكلام مجرّدَ صورة أو علامة تشير إلى طريق محتَمَل يفضي إلى حقول المعنى. فالمعنى هنا يُلتَمَس في المشتَّت من الإشارات، والمفترق من الضمائر، والمضمَر من المقاصد. المعنى يقيم في ظلال التعبير، في هندسة التعبير، في خلفيّاته واستدعاءاته أو ما ينزاح عنه، وما يُستَشفّ من صيغته؛ يقيم المعنى في ضواحي التعبير، وحتى في ظلّه، وعلى مسافة منه.

في هذا الكتاب، **حياة معَطَّلَة**، سيطرةٌ صارمة على النصّ ومآل المعنى، ولا سيما في نصوص، منها "المخطوفون" (ص ٢٥٧)، أو "مثل البارحة" (ص ١٣٨). لذلك يمكن القول إنّ الحالة الفكرية في هذا الشعر تتوازى مع الحالة الشعورية، بل تبدو الحالة الشعورية كأنها وليدة الحالة الفكرية.

مع ذلك، وبقدر ما يبدو التوالي الدلالي منظّماً، نستشفّ حضور الاستسلام للمصادفات. إذ فنّيّة الشعر هنا تقوم عمقيّاً في هذا الازدواج: من جهة، الارتماء في المجهول والمجازفة بالعُرْي والكشف عن الجراح والاستضاءة بالحدس، ومن جهة ثانية اعتماد المتن المنسَّق حيث التوالي الدلالي، لكن الذي يقود الأسئلة نحو الحيرة وأحياناً نحو أفق التيه.

هذه مرآة عكسية: مرآة مكسورة تشتّت الصورة وتؤسّس للشكّ. هي عكس مرآة نرسيس؛ فهي مرآة التيه وغياب المركز، حيث الذات تبقى الغائبَ الغامض. والقول الشعريّ هنا يستدعي الصورة الغائبة؛ الأصحُّ أنّه يشير إلى غيابها ويبني اللاتشابه، لأنّ التشابه هنا يتعيّن، على العكس من المنطق، كضياع وإلغاء للهوية. لذلك نجدنا أمام توكيد لا ينهض إلا عبر النفي، أمام تركيز واستدراج إلى مآلٍ أخير. كأنّ النفي هنا مجرد التباس.

وَقَفَتْ أمام ماضيها | الذي لم يكن،
أمام النهار | الأكثر من الليل. (من "ملاك بلا جناحين"، ص ١٥٩)

لكن هل الغياب إلاّ أول الأشياء؟ ذلك الأول الذي بدأ منه كلّ شيء. ذلك الأول الغائب ما دام الأول منطلق الرحلة. ذلك الأول الذي لا شيء بدونه، ولا شيء يبقى منه. ذلك الأول الفاتح العابر. لكن كيف تقيم الأشياء في غيابها، وتملأ بهذا الغياب الحضور؟

نحن بإزاء حضور يراوح بين اللحظة والعدم. اللحظة الحافلة، لكن بانتظار العبور، والوقت الذي يقطع خيط الانتظار قبل حلول الموعد. نحن بإزاء التماسٍ للماقبل ولِما سقط قبل الأوان؛ بإزاء العبث الذي نواجهه بالتكرير، بإزاء الزمن الذي نعبره بلا ثمن ولا اختيار، بإزاء المصير الذي نعرفه وإليه نسير.

الطريق تتلاشى أمامنا لكننا نمشي | مهتدين بأنوار | تتكسّر | على الجانبين |
ستنتهي بنا الطريق إلى صخرة | أبصرناها في نومنا | (...) ستنتهي الطريق |
يوماً | هنا أو هناك | في الصبح أو ما وراءه | في الحياة أو ما بعدها.
(نصّ "على مفترق"، ص ١٤٢)

إنها قضية الزمن. الزمن الذي يعبرنا ويأخذنا نحو آخِرنا ونحو آخَرنا، نحو مجهولنا الذي سيبقى آتياً. الزمن الذي لا نشفى من عبوره، لا نشفى من لحظاته التي عبرتنا، وحملتنا، لكن كغياب.

لا تنظر إلى القمر | في الصبح سيصبح قربانة. (ص ٢٢٢)

لا بدّ، في هذا السياق، من مساءلة ظواهر نصّية ملفتة في غرابتها: الصيغ المكررة للعبارات، ما غايتها؟ هل هو مجرّد التعبير بالإيقاع؟ فالإيقاع هنا تصويري نفسي. الموسيقى هنا ضربات أو نقرات تتوالى

على مقياس واحد ونوطة واحدة لترتدّ فجأةً عكس مسارها. كأنّ الشاعر يرسم بلمسة تتكرر لتنقلب في اللحظة الأخيرة أو الضربة الأخيرة للفرشاة؛ لتكشف العبث وخلل الدرب نحو المعنى. مع ذلك يواصل اللعبة، لعبة "الاستغماية" مع المعنى وحامل المعنى. أو أنها فاجعة غياب المعنى. لذا يمكنني القول إنّ العبث الوجودي سؤال حاضر في أفق هذه النصوص.

* * *

هذه النصوص التي تتقدم فيها الأسئلة لا تتمثل في صور واضحة مكتملة، بل يطلق فيها الشاعرُ العنانَ للمجاز. المجاز، كما تبيّن الدلالة الحرفية للكلمة، هو "العبور" إلى ضفة جديدة للمعنى، هو آلة التحويل وبناءُ المفتَرَض أو الممكن الغائب. وعبده وازن حتى في اعتماد المجاز يستبعد الصورة المكتملة، ليبني الحركةَ بغيابها، بمفترضاتها. فالحركة هي ما يراه. أما الانفعالات والأخيلة والمشاعر، فقد أوْكَلَها للقارئ. وهي مقيمة في مرآة النص، في انعكاسه، في بُعده الآخر، في مُضمَره وما يقدّمه من احتمالاته، وليست عينيّة مباشرة. إنها مرسَلَةٌ سرّيّة أو ضمنيّة، أكاد أقول شيفرة، في اتّجاه القارىء وفي انتظاره، ما دام المعنيّ هنا يطلع من النفي، من الممتنع، ومن الفقدان. يطلع مما بعد العالم وبعد الغياب. وإذا تقصّينا عالم المتكلّم وجدناه يلتقط أثر الأشياء الغائبة؛ الأشياء المفترَضة، كأننا إزاء رسم سحريّ. فالأشياء هي ما ليست هي؛ هي وهمُها وظلالُها وصورتُها واحتمالاتُها، وحتى مقلوبها (نص "هذيان" مثلاً، ص ١٢٨).

لذلك فالحضور الأعمق في النصّ هو حضور الهاجس الهلاسيّ كما يرسمه الغياب. إنه الحضور الذي لا يحضر إلا ليطلق الأسئلة. في هذا يتمثّل يقينُ عبده وازن كما توحي به هذه المجموعة. فكلّ ما تراه هو غيرُه، لأنه صار غيرَه، سافَرَ عن حاله أو حالته، مضى يبحث عن آتيه الذي سيظلّ آتياً؛ يصير الكلامَ الذي ليس إلا خبراً عن غائب، الكلامَ كبديل عن حضور. هوذا شاعرٌ ينظر في النهر ويرى الأشياء تَعْبُرُ عن ذاتها؛ شاعر يرصد المواكب التي عبرت ذات يوم وتركت ظلالها؛ شاعر يتأمل الوجود الذي كان، الوجودَ غيرَ الموجود، غيرَ المرئيّ؛ يتأمل الوجود الذي يعيش مثلَ لحن، يُعشَق ولا يُرى، مثل كلمات بلا جسد، ومعانٍ بلا زمن، وصورٍ لا نسكنها، لا نلمسها، كبحار لا نستكشفها، لا نسافر فيها ولا نغوص.

ويتميز هذا الكتاب بعباراته المكثّفة، بل شغفه بالإيجاز؛ الإيجاز الذي يتركنا في الحيرة. إيجاز ينتسب، إجرائيّاً، إلى جماليّات النحت، أي الإظهار بالحذف، - وأيضاً مع التحفظ على كلمة "جماليّات". فالجمال هنا ليس بمعنى الصورة المتناسقة المطربة أو حتى المفاجئة. ليس في الصورة. إذ لا تزال لكلمة "الجمال" أصداء كلاسيكية ورومنسية. لذلك أخشى الكلام على الجمال لأنه قد يأخذنا في دروب تبعدنا عن الفنية الضدّية والمتمرّدة لهذا الكتاب.

كما نلاحظ هنا حضوراً قوياً للألوان المتضادّة واللمسات المفاجئة. ويبدو النصّ هنا علاقةَ مؤثّرات وألوان، وتوالي خطوط تستحضر وضعيةَ العبث وخللَ الموازين والتباسَ الهوية، أو دربَ المتاهة؛ كأنه لَغمُ الحضور بالنفي، بالغياب والذكرى، بالأثر والحسرة وامتداد الغياب:

الموت يزهر في حديقة الأمس. (ص ٩٥).

كما أنّ بعضاً من النصوص يبدو أقرب إلى الطبيعة الصامتة، حيث تصوِّر الحياةُ في انفصالها عن الفاعل منتج الأثر، وإن حضر خيطٌ من المساءلة بينها وبين الشاعر حين يستوضح بطله أو قرينه الشعريّ، وفي أكثر من موضع، عن وجه قد يكون وجهه، (وجهٌ يُفترض أنه وجهه):

الوجه الصديق | الذي يرافقني | منذ سنوات | لا أعلم كم | يحضر بصفة شخص آخر | قد أكونه | أنا نفسي | ولكن بقليل من الاضطراب | بكثير من الشكّ. (ص ٤٠-٤١)

* * *

لهذا يمكن القول إنّ المسار، في هذه النصوص، هو قائد الكلام: تولَد الدلالة من الجوار، من المآل، من فعل غير موصوف ولا محدود. المسار هو ما يستدعي العلامات ويرسم الإشارات نحو المعنى؛ المسار هنا هو العمدة. إنه يتحرك في عملية تحرُّر وتخفُّف وتجريد، مفاجأةً تلوَ مفاجأة، حتى نبلغَ مرحلة القبض على اللحظة أو المفتاح أو غاية رحلة النفي، لنكتشف نفياً جديداً يعيدنا من حيث بدأنا.

النص هنا أشبه بلعبة، بالسير على حبال اللابيان، لكن، اللابيان المبين. رحلةُ كشف العبث وتحرير حقول الغياب؛ فنُّ الظلّ والتظليل وحتى التضليل. فكلٌّ شيء حاضرٌ بظلّه أو حاضرٌ بأثره وإعلان غيابه.

كأنّ البيان هنا مطلوبٌ بمقلوبه أو بانكساره. فالحواسّ هنا، ويا للمفارقة، هي ما يشهد للغياب، يشهد لما كان و لم يعد.

* * *

أولُ ما فاجأني في هذه النصوص أنها تجعلني، مع كلّ هذا الاقتصاد والإضمار، حزينةً قلقة حائرة، مع أنه لا حزن في ظاهرها أو قلق. الحزن هنا يتخفّى كما يتخفّى القلق. ثمّ تبيَّن لي أنّ هذا كلَّه مقيمٌ في المرآة المكسورة التي يتشتّت فيها، ولا يضيع، صوتُ المتكلّم، أي ذلك المستوى الحقيقي – والافتراضي في الوقت نفسه. لأنّ الأشياء تُرى عبر هذا المستوى شظايا، لاتُلمَس ولا سيطرة عليها بذاتها: وهو ما يحيل المرآة هنا فضاءً لقراءات مفتوحة.

والشعر هنا ضوء. ضوءٌ للقارىء؛ فهو يكشفنا، يستحضر فينا ما أَضمرَه النص؛ ضوءٌ يترك الكلمات بلا ظلال؛ ضوءٌ يستحضر الأطياف المنسيّة في مرآة مكسورة ويهمل الأصل. إنه رسمُ الموقف بما يحيط به، بالْتماس العناصر الغائبة، بإغراقه في النفي، في الصمت، في الأسئلة.

لذلك أقول إنّ عبده وازن لا يصوّر حالةً واقعة بل يُلمِح إلى ظلّ، إلى مسار، إلى وضعية. وضعية رجراجة منزلقة متغيّرة تستدرج الناظر فيما تؤجل انكشاف المنظور. هكذا حين يرغب في تصوير حالةٍ لا يصيبُ الهدف. تبقى الصورة مزاحةً زائغة أو مرتجّة. في هذا التصوير يتقدم الغياب، ويحضر الأثر.

وفي هذا الغياب الساحر تعبر حياة. هي حياةٌ "معطّلة"، لأنّ

سحرَها يقوم في الوعد الغائم والعمر الموعود. فكيف تقيم الأشياء في ظلها وصداها، كيف تقيم في وعدها وتملأ بغيابها الحضور؟

وهل يمكن القول إنّ الشعر هنا مقيم في وعد الحضور أو في غيابه، في وهمه، في شوقه وهذيانه؟ وعلى أية مسافة يقف الشاعر؟

إذ كيف تكون الرؤية بلا مسافة ولو كانت رؤية الذات؟ لكن ما المسافة القائمة دون الذات؟ أليست المسافة هي العالم؟ غير أنّ المسافة تحضر هنا ولا أحضر – أنا الشاعر الرائي – إلا كضمير، كفاعل فعل القول، لا أحضر إلاّ كومضة. بين عوالم الحضور أرتسم كغياب، كسؤال، كخاطر عَبَر، كزمن مضى، كظلّ بلا حضور، كصورة تبعثرت في المرآة، وأرتسم كسرّ محيّر. والعالم هنا حاضر كفكرة وَمَضت فجأةً في خيال أضاع ذاكرته.

... تلك الطريق التي تحفرها | في عينيك | التي ترجع دوماً |
إلى بدايتها (...) الطريق التي | تفضي | إلى ضوء |
(...) الطريق التي ليست | إلاّ وهم طريق |
الطريق التي يعلوها | صدى أقدام | لم تطأها يوماً.
(نص "مثل إغماضة عين"، ص ٥٥-٥٦)

وكيف القراءة دون التماس الحضور؟ فالحضور يَمْثُل هنا كلغز، وقضية. إذ على امتداد الكتاب تساؤلٌ حول حاضرٍ غائب، حول حقيقةٍ ملتبسة، حول هويةٍ في متاهةِ الإلغاء والتغييب.

وما يكادُ الغابرُ الغائبُ يتوهّج حتى يغيب الحاضر. هكذا نلمس

الحضور والمعنى في الظلّ، في السرّيّ المخبوء الذي يفلت من الكلمات.

الأيام التي | لا تَذكُر | أنها كانت | أياماً | لأناسٍ عاشوا هنا | النظرة | دوماً إلى الوراء. (ص ١٢٧).

إنها رؤية العالم من موقع غيبته، ورؤية الضوء بعد غروبه. هي رؤية الأثر، والظلّ والمابعد. رؤية المسافة وما لم يأتِ.

الزارعُ الذي خرج ليزرع | لم يجدِ الحقلَ | الذي أبصره في نومه | ... | وجد صخرة مخضّبةً بالدم | وجد طيوراً بلا أجنحة. (ص ١٣٢).

هي صورة حياة على مشارف الغياب، على تخوم الحياة، حياة محتَملة ("حياة معطَّلَة" يقول العنوان) تلوح كسراب، كطريق انقطع فجأةً، كحلم لم يكتمل. ولو راجعنا العناوين لوجدنا كثرة منها يضمر النفي:

("أطياف مطعونة"، ص ١١)، ("صرخة تائهة"، ص ٢٢)، ("الوردة اللامسموعة"، ص ١٩٨)، ("سرير فارغ"، ص ٧٥)، ("لم يجد الحقل"، ص ١٣٢)، ("فاكهة ليل"، ص ٨٤) وغيرها.

* * *

يعتمد عبده وازن فنّيةَ التوالي؛ مع أنه توالٍ خطر حيث بين العبارة

والعبارة مهواةٌ أو سلّمٌ يهبط فجأةً من سماء ما، هبطةً تلو هبطة. لكنْ نافذةٌ بعد نافذة تعبرُ الأحوالُ والحكايات؛ تعبر مفترِقات، وعندها تتواجَه الأحوالُ كما في قاعة متعدّدة المرايا، فيها العبارات المتشابهة - المتضادّة، تأخذنا في أرجوحة بين الوعي واللاوعي. نسافر من المعقول إلى اللامعقول أو العكس.

هذه النصوص تستدعي في ذهن القارىء الفنّ التجريدي، مجرّد استدعاء؛ حيث يغيب التعبير، يغيب الأصل وتغيب المحاكاة والموقف المعلن والأفكار المتبلورة والمشاهد التي تحيل إلى الواقع والطبيعة. فهناك غلبة لتفكيك الصور. وحضور المساحات المفترَضة والخطوط المجرَّدة تتوالى خارج كل سياق حكائي، تستبدل السياقَ الحكائي بالتأويل الفكريّ. وقبل كلّ شيء يفاجئُنا في هذه الأشعار غيابُ العالم حول "الأنا" موضوع الأسئلة. فكأنّ "الأنا" تقف هنا في فضاء تجريدي عدميّ. إذ تُبنى العلاقات على نسق التوالي، على التضاد، على المفارقة، على الانزياح، على الصدمة، على المصادفة. الاستدعاء والتوالي يطغيان على الإخبار والوصف والتعبير. كلّ شيء هنا لقول التفكّك والمحتمَل والنهايات المُلغِزة؛ كلّ شيء لقول العدَم واكتشاف الهاوية.

وتدهشنا في هذه النصوص خصيصةُ التصفية والتشفيف واللمح والسرابية؛ الومأة، الغيبة، البَوْن... إذ ليست الأحوالُ ما يحضر هنا، بل أطيافُها وظلالها، أصداؤها وحسَراتُها، ما عانَقَ ماضيه، وما أقام في الذكرى. كأنه رسمٌ بالماء أو بالرماد. كأنّ الشكل يخطّه نداؤه، ويُطلُّ من ذاكرته عينها؛ كأنّ الشكلَ ترسمُه ظلالُه. حتى لتبدو الحياةُ

نجاةً موقّتة، أو برقاً بين غيابين.

مع ذلك ليس النص هنا هذيانياً. فالهذيان هو انفلاتُ نهر التعبير في كل الجهات. الأحرى أنّه استدراجُ الشاعر في القارىء، أو أنّ النصّ يبدو هذيانيّاً – ويا للمفارقة – من فرط التنظيم الهندسي والتنسيق. أو أنّ الشاعر يقدّم التنظيمَ كهذيان.

هذا تلويحُ غريقٍ بعيد لا نراه إلا من مسافة الحلم.

هكذا منذ بداية الكتّاب يبدأ التساؤل: أين يقيم الشاعر في هذا كلّه أو أين يختبىء؟ وهل تنوب عنه رؤاه؟ كما نتساءل: أين يذهب بنا الشعر في هذا الكتاب؟ وهل غايةُ هذا الشعر هي التيه، واكتشاف اللاوصول وإعادةُ اكتشاف الغياب؟ ففي هذا المسار لا استعراضَ للجمال ولا قبح. لا مهرجانَ فرح ولا حزن أو غضب. وباستثناء نصوص نادرة، منها مثلاً "المخطوفون" (ص ٢٥٧) و"جنازة (١)" و"جنازة (٢)" (ص ص ٢٦٨ و ٢٧٠)، لا قصةَ أو ذكرى؛ لا طبيعة أو حلم. هذا ما يغريني بالقول إنّ الشاعر هنا أقرب إلى مفكّر ومصوّر، يعامل الصور الحية، حتى صورته، كأنها طبيعة صامتة، أو مشهد لذات مغايرة. يموّه حضورها ويتعامى عنها كذات مشتعلة يتراءى لهبُها من بعيد، فيقدمها كذات مكمّمة مُزاحة عن مركزها، أو كذاتٍ متخفّية. فلا حضور لـ أنا ولا أنتَ أو أنتِ، بل رسمٌ لظلّ، لكائن وحيد يبحث عن الطريق إلى صورة للعالم.

هل هو نُذْر الصمت، والتواري خلف أمارة سحرية، تنفي حين تشير؟

عبور العتبات المُحَرَّمة

حسب الشيخ جعفر[1] شاعر ينطلق من تجربة ذاتية صميمية، لكنه يأخذها في مدارِ حلم كونيّ وتساؤلٍ وجوديّ. وهو في ذلك يلتمس الكلمات الظلّية، وينساب في أروقة الرؤى والأسئلة المحيِّرة الملتبسة. يغامر في اصطياد البوارق الجامحة التي تتداخل فيها العهود. بوارق تبعث الممالك من رقادها وتقيم العناق بين عشّاق العصور.

غامر هذا الشاعر، منذ السبعينيات، في الكتابة خارج اللهجة الطاغية والاتجاه الغالب. تأمّل في أسئلة المصير، بينما هو يصوّر الأشياء

---

١ * الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر تابع دراسته العالية في روسيا زمن "الاتحاد السوفياتي" وعاد ليستقرّ في بغداد. واسع الثقافة ولا سيما الثقافة الموسيقية والآثارية. ترجم مجموعة من أشعار بوشكين إلى العربية.

أنطلق في هذه القراءة من أصداء مجموعات ثلاث كان حسب الشيخ جعفر قد نشرها في السبعينيات، هي **الطائر الخشبي** (بغداد ١٩٧٢)، **زيارة السيدة السومرية** (بغداد ١٩٧٥)، **عبر الحائط في المرآة** (بغداد ١٩٧٧).

اليومية في يوميتها وشيئيتها، ويترسّم ظلالها واستدعاءاتها لينطلق بها نحو رؤية تنقض حَدَّي الزّمان والمكان، بل تُسقط نظامَ التوالي الزمني وحدودَ المكان. فهو يلتقط الحركة المباشرة بما يوهم بالسرد؛ ينظمها في خيط خفيّ مقيماً للوجود قطباً بديلاً: "أنا – أنت"، وللزمن دورة أفلاك يتحرّك فيها ذهاباً وإياباً، ونظامَ جاذبيّة بديلاً هو الرّغبة المعلَّقة، وجحيماً بديلاً هو زمن تلاشي الحلم.

* * *

إذاً، لا تجيء الشعرية عند حسب الشيخ جعفر من قاموس معيّن، أو فهم للشعريّ لا يزال – في الغالب – فاعلاً إلى اليوم. تجيء الشعرية، خاصّةً، من إيقاع التحوّل ومفاجآته، من الحركة العاصفة، من تداخل الأزمنة وتواريخ الإنسان، من إيقاع وارتحال هلاسيين يتمثلان لدى الشاعر وعياً ضمنيّاً حميميّاً وسفراً عبر الأزمنة. تجيء الشعريّة من هذيان تواريخ يعيد الشاعرُ رسمها، يتملّكها ويخترقها، فتتأجّج أشواقٌ وتطول انتظارات، وتقوم له معها حكاياتٌ، تقوم مسامراتٌ ومغامرات؛ لكن لا يطلع عليها نور الفجر. غير أنّ حكايته المعلّقة وبحثَه المحموم عن الزمان الخارق والكائن الأزليّ يتجدّد مع المساء التالي حين يختلط الحلم بالواقع.

* * *

تنهض الدلالة، عند حسب الشيخ جعفر، إجمالاً، عبر محمولات

الجزئيات اليومية ونسق تلاقيها، في أفق الحركة الكوكبيّة وعناق العصور. يتمثل هذا، تخصيصاً، في قصيدتيْ "قارّة سابعة" و"رباعيّة ثانية"، من مجموعة **الطائر الخشبيّ** كما يتمثّل في معظم قصائد **زيارة السيدة السومرية**. ففي "قارة سابعة" مثلاً، تهجم أحلام الغَرَب والنخيل الحاني، تنطبع على الشتاء القطبيّ الثلجيّ. لمساتٌ سريعة تبني حركة الهارب والزائل، فيما تبني أمواجَ وجدٍ واشتعالاتِ هيام، تلوح وسط صحراء جليد، يُقبل عليها المتوحّدُ بلوعة من يدرك أنّ السراب سراب. يُقبل عليها ويمتدّ حلمُ المطاردة في متوالية لولبية ومتوالية وَزْنيّة موسيقية تتشبّث بالوعد الذي لاح.

عبر هذه المتواليات الموسيقية تتجدّد الانتظارات وتخترقها الذكريات، وتتناوب لوحات الماضي والحاضر، يتوالى سحرُ الذكرى وخواءُ اللحظة، بشكل دورانيّ يرسم إيقاعاً عاصفاً.

والشاعر، لكي يصوّرَ الفيضَ والغَمْرَ، يستدعي المشاهد كمساقط للدلالة ومنابع للإلهام. فيبني لوحات خاطفة تتمثّل في عواصف الهيام ومسارح الرؤى، في نوعٍ من مسرحة الأحوال الصميمية:

الزمنُ اليابسُ، يا حبيبتي، كالقشّ في أصابعي. انزلقتُ في المترو بكمّ هائلٍ من زَهَر الأوركيد وانتظرتُ في العواصفِ المجنونة البيضاء، كالرصاصة العمياءِ يعدو الكوكبُ الأرضيُّ مذعوراً، على يديّ نامي، انطرحي على صحارى السهَرِ القديم، نامي، انحدَرَتْ في نومها الوعولُ، نامي، انهمكي في الزينة الْتفّي على جذعيَ كاللبلابِ، ذوبي دون أن تلتقطَ اللؤلؤَ كفّي، اختلج الهدبُ كظلٍّ

السعفِ الشادي على الماءِ، صباحَ الخير زيناي... (**الطائر الخشبيّ**، "قارة سابعة"، ص ٥٨).

وفي "الرباعية الثانية" من **الطائر الخشبيّ**، كَمَثَلٍ آخر، يبدأ النص مثل هبوب الإعصار. الشعر هنا في فورة الحركة وتوتّر الإيقاع وتداخل الأزمنة وغربة الصّور والمسار. إذ تحضر الصور والرؤى من جهات بلا حدود، تستيقظ من أعماق التاريخ، أو من اليوميّ المبتَذَل، تتداخل ويلتفّ كلّ شيء حول المتكلّم ليصير في جميع المهبّات، ويغدو وجهُه محلاً للمبتذَل الركيك المشعّث، ومحطّ الفتنة في الوقت ذاته.

في هذه القصيدة تحتشد التفاصيل لتخطّ مسارَ هيام وتلتقطَ أطيافَ المسرّات وفرادةَ الحالة، راسمةً في الآن عينه هوّةَ الوحدة التي تفتك بالروح، وحسرةَ الموجة تنكسرُ في ذروتها. هنا يعبُر الزمنُ متموّجاً بين الحلم والصحو والهذيان.

في هذه القصيدة، خاصّةً، يلعب الشاعرُ على أمواج التحوّل وانبعاثِ الصورِ آتيةً من أزمنة مختلفة متداخلة. تنهض الحركةُ من مشاهدِ الغبار أو مشاهد الركام والتحلّل أو مشاهد الحانات الليلية والخلوات. لا شيء من الحبِّ المنمّط، أو الحبّ العاطفيّ. بل هبوبٌ عشقيٌّ جارف يُواري عريَه ويأسَه وراء التشعّث والانكسار.

وفي هذا العبور الدهريّ الإعصاريّ الهذيانيّ تتداخل العهودُ وتختلط الصور والشخوص: هنا عاصفةُ الرؤيا تجرف الخسيسَ والنفيس، تتبادل الصورُ والتماثيلُ الأوابدُ وربّاتُ العهود القديمة الهوياتِ مع الحيارى التائهين والتائهات تحت الأضواء الأخيرة

للحانات. ففي مخيِّلة الساهرِ المتوحّد الحالم تلبسُ الربّاتُ والملكاتُ الخوالدُ صورَ الغانيات البائسات في أواخر الليل، تلبسُ البائساتُ والبائعات شخوصَ الملكاتِ الإلاهات. من هذا العالم المأسويِّ ضائع الوجه ينطلق الحلم ويُبنى إيقاع تحوّلاتٍ ملحمية لا توفّر دورانَ الكواكب واللهبَ الزُّحَليّ. وحين تحطّ بالحالم الأحلام يبحثُ ولا يحضنُ غيرَ الأطياف.

وجهي الجرائدُ تُكنَس، وجهي اصْطَفتْه المليكةُ، أجلَسْتُها ذاتَ قرنٍ بحجري، وحدّثْتها عن أبي والشقوقِ التي خلّفتها المناجلُ في راحَتَيه، فقالت وقد شدّني ساعداها طويلاً: تَباركتَ يا طفليَ الهمجيَّ، انتظرتُك منذ اعتلى التاجُ رأسي (...) ومعشوقتي امرأةٌ في الثلاثين مرّت عليها القرونُ ولمّا تزَلْ في الثلاثين... (ص ١٣٠).

كلٌّ نصٍّ من هذه النصوص ينطوي على أسئلته السرّيّة التي لا يطرحها جهاراً، بل يفترضها السياقُ الجارفُ الحالم الحائر: ما هذا السرُّ الكونيّ؟ وهل تتعيّنُ حقيقةُ الإنسان في يقظته أم في حلمه؟ وهل الإنسان غريبٌ أو منفصلٌ عن أحلامه ورؤاه المتمثّلة في الزمن وعبوره؟ وفي أيّ جهةٍ من الوعي يقع الواقع؟

كانت في غرفتيَ الضيقةِ واجمةً، تخطو كالمحكومين المنفردين، متوّجَةً، في زينتها الملكيةِ،
(هل قالَتْ شيئاً؟)

(هذا آخرُ يومٍ
أخرجُ فيه
من أعماقِ المدنِ المطمورةِ،
لا تدْنُ منّي،
لن تدركني،
في الفجرِ أعودُ دخانًا أبيض.)
(من **زيارة السيدة السومريّة**، ص ٥٧)

هنا لا يقتصر الأمر على حضور الشخصيات من زمن غابر في زيارات ليلية، ومواجهات ملغزة. ففي هذه القصائد تعبر صور عالم وتتوالى، وينقُض بعضها بعضاً، حيث كلّ شيءٍ مبطّنٌ بشرطٍ يكسره. هنا المذهلُ الفاتنُ هو عين الزائلِ الهارب. عالَمٌ بلا أركان. فيه تتساكن النقائض لتكشف عن صدوعِ العالم. بل هما عالمان لا ينجلي الحدّ بينهما.

ففي قصيدة "رباعية ثانية" من **الطائر الخشبي** ومعظم قصائد **زيارة السيدة السومرية**، يتجاوز الشاعر نطاق الزمن الذي يحدّه العمر الفردي، إلى زمن لا تاريخيّ أو فوق إنسانيّ، ليطرح أسئلته الميتافيزيقيّة.

هكذا يغدو الليل وسيطاً بين المتعالي اللاتاريخيّ، وبين اليومي العابر. هذا اليوميّ الذي يزوره عالم الحلم، هو بدوره سريع العطب سريع الضياع، بقدر ما هو سريع التحوّل. فتبدو نساء الأساطير وتماثيلُ المتاحف والخرائب ونساءُ الحانات، تبدو هنا، في التباس وتداخل: الأساطير تنهض، والتماثيل تُبعَث، واللهب المشتعل في الخيال يداخل

بين الأزمنة والعهود. والشاعر هو نفسه الرائي المرئي؛ هو من يرى ومن يخترق الأزمنة.

ففي هذه النصوص لا يطرح حسب الشيخ جعفر الأسئلةَ مباشرةً ليعرض النظرات في علاقة الإنسان بالزمن وأسرار الوجود والبقاء، والعلاقة بالغابر، بالغياب والحضور. بل حركة النص هي التي تأخذنا إلى التساؤلات، إلى الغامض المحيّر، وإلى التماس الأسرار:

أين يذهب الزمن بالماضين؟ وهل الماضي سيِّدُ الإنسان وحده بين الكائنات؟ وأين يقيم الإنسان؟ أيقيم في الماضي أم هو مُرجَأٌ إلى زمنٍ آت؟ وهل يبرأ الماضي من القداسة أو من الأسرار؟ وما هذا الكائن المتِحرك تارةً نحو الغد وقلبُه مشدودٌ إلى الأمس، وتارةً نحو الأمس وخيالُه وقلبُه يسافران إلى الغد؟

مع ذلك، ليس استدعاء الصور الغابرة، في هذه الأعمال، مجرد قناع لاستدعاء الماضي الغريق للشاعر. وإن كان هذا الماضي الهارب المراوغ يلوح هنا. إنه أكثر من صورة، شهية، وفي الوقت نفسه محرَّمة، تسكن أعماق الشاعر. هي محرَّمة أو على الأقلّ محجوبة وممتنعة على إشباع الرغبة. لأنّ اكتمال الروعة هو المستحيل الفاجع. لذا تقول الصورة العائدة في نصّ من **زيارة السيدة السومرية**:

وداعًا، | لا تدْنُ منّيّ | لن تُدرِكَني، |
في الفجرِ أعودُ دخانًا أبيضَ. (ص ٥٧)

* * *

في "الرباعية الثانية" من **الطائر الخشبي**، ينشطر الشخصُ الواحدُ ويمخر عُبابَ الزمنِ ذهاباً إياباً، تجلّياً وحضوراً متعدّداً، ليكون هنا وهناك، اليومَ والأمس وفي الدهر السحيق. ليكون الراويَ والمرويَّ عنه. بل لتتشابك خطوطُ الزمن فتكون راهنةً وغابرةً في وقت واحد. وينطلق السياق الهلاسيّ وتحوّلات المتكلّم عابرِ العصور والأحوال من "مقاهي الدّخان وحاناته" إلى "السفن الكوكبية"، أوالتحوّل إلى "تماثيل في الكوكب المعدنيّ". ويرتسم معنى واحدٌ متّصل على مسرحٍ كونيّ؛ معنى يملك القدرةَ على التحويل وتجاوز الزمان. ترتسم رؤيا ملحميّة عاصفة كوكبيّة، وفي أحداث تقوّض مسار الأزمنة. يُستَعادُ حلمُ جلجامش القديم؛ حلم التعالي على الزمان والمكان:

لي ليلةٌ عشتُ فيها ثلاثين قرناً أَرُدُّ المغولَ عن امرأةِ القيصرِ؛ انشقّتِ الأرضُ؛ رَدَّتْ إليّ الكهوفُ أنينَ الوحوش التي انقرضَتْ قبلَ مملكة الحيوانِ اللبون؛ احتطبنا غصونَ الصنوبر؛ دارَتْ بنا السفنُ الكوكبيّةُ أفزَعَنا حين حطّتْ تألُّقُ تايسَ؛ انفتحنا زنابقَ في الكوكب الزئبقيّ انفتحنا؛ إنفتحْ أيها الزمنُ الطّحلبيُّ؛ الجواري لهنّ الأراجيحُ والظّلُّ؛ يطفو على وجهها المائلِ المستريح غروبُ البراكين واللهبُ الزُّحَليّ... (**الطائر الخشبيّ**، ص١٣٠-١٣١).

في نطاق هذه السينوغرافيا الغرائبية ينشغل الشاعر بالأسئلة المصيرية. فهو إذا كان في حلمه يقلب المصائرَ والأزمنة ويُقيمُ العناقَ

على مسافة العصور، فإنّ العالَم اليومي البائس الذي شهدَه ويشهدُ له لا يغيب عن هذا الشعر أو هذا الحلم. إنه الأفقُ واللوحةُ التي تنفتح على الحدثِ الكونيّ واللوحةُ التي تشهد غروبه.

إنه المسار ذاته ما يغذي العجائبيّ والفوران الملحميّ متمثّلاً في هذا الجريان النغميّ المتواصل الذي يدفع التحولات بلا توقّف، ويبني التداخلَ؛ يبني لوحة حركيّة، الظاهرُ منها يخترق الباطنَ حيناً، والباطنُ يحتلّ الظاهرَ حيناً. الغائب راهِنٌ والراهنُ معطوبٌ، والشاعرُ في أرجوحة التحوّلات. فالعالم مزدوجٌ بل متعدّد: خلفَ الصورة الحيّة صورةٌ حلميّة عجائبيّةٌ طاغية. والشاعر يعيش الحلمَ في الواقع ويدخل في سحرِ الانزلاقِ والالتباس والرحيل في الزمان. أو هو وجهٌ عابرٌ للعصور والكواكب، يعانق الإلهاتِ والملكات، أو الجواري والساهرات، ويلتفّ كلّ شيء على كلِّ شيء. إنه إيقاع الدوران الكونيّ والزمن الكوكبيّ، والحلم المتّصل، وما من محطّاتِ وصول.

هنا يخلع الشاعرُ أركانَ الأزمنة وقوانينَ العبور. يذهب الحاضرُ إلى الغارِب، يحضرُ الغاربُ إلى الراهن، ويقف الشخوصُ من عصورٍ متباعدةٍ وجهاً لوجه.

إنها مساءلةُ حتم العبور الزمني بلا رجوع؛ مساءلةُ حتم الاتجاهِ الواحد للزمن، أو مساءلةُ حتم الزمنِ كقدَر. مساءلةٌ ترسَم لعبَ الحضور والغياب، وانتقالَ الكائنات والأشياء إلى نقيضها، إلى ماضيها أو إلى زمن مستحيل. ينتقل الإنسان من إنسانيته المحكومة بالفناء إلى حالٍ لازمنيّته، أو من الحياة المحدودة إلى الصورة غير المحدودة. هل

هو الذي كان وغاب؟ هل هو من يسافرُ إلى ماضٍ سحيق؟ لكن كيف يحضر إذ يُستَحضَر؟ وأيَّ قناع ينبغي أن نعدّ لمن أضعنا وجهَه؟

* * *

هنا الحلم، الحلمُ المتداخِل باليقظة والوعي هو وعدُ القدرة أو وهمُها، وهو المركَبة وراسِمُ الطريق. وفي هذا الرحيل الملحميّ تتداخلُ العوالم، تتفتّح الأشواقُ الدفينة والأسئلةُ الأبدية المحرَّمة والذكرياتُ الخفيّة. في هذا الرحيل تتفتّح هوياتٌ وينكشف مسارُ أحلام البشر، وتنهارُ حدودٌ ومعايير.

تتمثّل الملحميّة في الثوَرانِ الكونيّ، الذي لا يتفادى لهبَ الكواكب وأنواءَ الفضاء، كما تتمثّل في المواجهات والتداخلات بين النقائض انطلاقاً من حاضر بائس، أو عالَم مثقَل ومحروم، عالم الليل وحاناته وأضوائه الأخيرة. في سياق ذلك يرتسم عالَمُ الأشواق المهزومة والرؤى المعطوبة والأسئلة المكتومة، عالَمُ الحائرين الفرادى، العائدين إلى حجرات الفنادق الرخيصة لا إلى منازل الأسَر.

الشعر هنا، بقدر ما يشفّف الحدث وينهض عليه يُطلق مراكب الحلم، ليس من التجريد الفكريّ الحدسيّ، ولا هو تصوير العواطف والمشاعر. يجيء ذلك في سياقِ أسئلة كيانية وكونيّة تتمثّل رؤىً شعرية تبتدع الأخيلة؛ رؤى ولدت من قلقِ المساءلات حول المصير البشري، طُرِحت في نصوص ما بين النهرين منذ عصور غابرة واكتشفها الورثَة المتأخرون وعمّقوها.

وها هو الشاعر يجدّد في قصائده مضمون التساؤلات القديمة التي ألهمت ملحمة "جلجامش":

لماذا "ليس للزمن إلا وجهة واحدة" وفي اتجاه الماضي؟ لماذا "ليس للكائنات إلا طريق واحد"؟ لماذا يمضي الزمن ولا يعود؟ وما الذي يقدر أن يبلبل المسار؟

كثيرةٌ هي الأسئلة المحيِّرة التي تولد لدى قراءة هذه النّصوص:

هل الحلم راسبُ وعي بدائي قبل تاريخ الوعي أو تاريخية الوعي، قبل ارتسام الحدود وإدراكُ معنى المضيّ وحتم المضيّ؟ وأين يقف الحلم وأخوه أو ربيبه الفنّ، حيث يتكلم الموتى ويعودون إلى الشباب؟ وهل هو الحلم الذي يفترس صاحبه أو يخطفه من الواقع؟ هل هي المعضلة التي ولد منها الحلم ومذاهب تفسيره وتحليله، وهل هي الخلية الأصلية التي ولد منها الفنّ والفكر التأمّليّ؟

هذه المراوحة بين الغابر والحاضر تنقض الزمن كمسافة وحدّ، ترفع الزمن وسلطة الزمن بقدرة الحلم - مركبة الشاعر وطريق كشوفه. يغدو الحلمُ، عند هذا الشاعر، ساحةَ التحوّل وطاويَ الزمان والفرسَ المجنّحَ للسفر بين العوالم والأزمنة. الحلمُ يتمثّل هنا بوصفه كاشفاً لبواطن الموجود واحتمالات الوجه الخفيّ للوجود.

ذراعاكِ في الريح قشٌّ فما لكِ في أيّ أرض مطارٌ، وكوكبُنا حفنةٌ من غبارٍ، أُلمُّ الصدى عن حوائط بابلَ، في أيّ آجرّةٍ وجهُها؟ أيها الكاهنُ الحجريُّ (...) انتشرنا معاً في دخانِ المَجامرِ، في أي آجرّةٍ وجهُها؟

(...) التصقنا وبارَكنا الكاهنُ الحجريُّ، انْفَتَلْنا على مِغزَلِ الفالْسِ، يطفو على وجهها اللّهَبُ الزَحليُّ. (**الطائر الخشبيّ**، ص ١٣٤-١٣٥).

إننا هنا بإزاء خرق الحدود بين الحلم والوعي. فالحلمي التصوري يفتتح الواقع، يتملكه، يخترق ساحاته، يصير المرجعَ والمحجّةَ والمرتجى. وها هي الصورة تهزم الأصل، تهزم المُجَسَّدَ الحيّ. يمضي اتساعُ عالم الصورة إلى حدّ الاستيلاء على الواقع الملموس. والصورةُ تصير المعيارَ والمرجع. نحن في عالم يعطي الشرعية، بل التميّز، إن لم نقل الامتياز للصورة والحلم والمتخيَّل أو الافتراضي. هذا هو العالم الذي يستحضره ويغامر فيه حسب الشيخ جعفر، لكن في وجهِه أو بُعدِه العفويّ التلقائي الحميم. إذ يتواصل الضياع بين الحلم والصحو حتى ليلتبس الشاعر على نفسه:

يبقى منّي وجهٌ أمسى دوراً يتكرّرُ (...)، كلّ مساء أسمعُ صوت قطارٍ مفجوعٍ، أترقّبها، لي منها ظلٌّ في قدحٍ مملوءٍ حتى النصف... (**الطائر الخشبيّ**، ص ٩)

* * *

الزمنُ سفرٌ في كلّ الاتّجاهات ومادّيُّ الحضور في هذا الشعر، ليس فقط على مستوى العصور والزمن الليليّ والثلج في الحدائق والصمت الذي يأزف مع الفجر، وانقلاب هيولى الظلام إلى حدود النهار. الزمنُ مادّيُّ الحضور في الإيقاع ودورانه اللاهفِ المتّصل

كأنه عاصفةٌ تجرف الأشباهَ والنقائض.

يرتسم هذا الفوران في لغة تصويرية تحوّليّة حسّيّة جامحة تكثر فيها التعابير المباشرة من الحياة اليومية. تندمج العناصر المبتَذَلة بالرؤى فيتداخل العابرُ النافلُ بالآبد الغامض، وينهض مناخُ التيه بين الصور التاريخية أو الهذيانية والمباشرة اليومية.

وبقدر ما تحضر في هذا الفوران العناصرُ المبتذَلة ومشاهدُ الحياة الليلية البائسة يتّجه النصُّ نحو الأسطوريّ ويرسم قبّةَ الحلم المستحيل. كما أنّ الصورةَ التي تؤلّف بين "المتكلّم" أو "الحالم" وأطيافِ الماضي السحيق هي صورةٌ خرائبيّة أو طللية، لأنّها تُضمر وعيَ المضيّ، وإن تعانَقَ فيها الطللُ الآبِد والحيُّ الحالم.

هول التحوّلات يبعث الصور المستيقظة المنبعثة من أعماق العصور لتستقرّ برهاتٍ على نادلة في مقهى أو غانية في الطريق. عالم فقد مركز الثقل وميزان الأزمنة، خرجت الأزمنة على نظام التوالي والعدد، صارت أمواجاً مادية تخرج من مسارها. قوّض الشاعر الهويات، أدخلها دوامة الحركة والتحوّل، منحها سحر الانتقال في الزمن أو فتح حدودها على اللانهاية.

***

هكذا ما أن نبدأ القراءة حتى تبرز واحدة من الخصائص الأساسية عند حسب الشيخ جعفر: الإيقاع. الإيقاع هنا، كما رأينا، يتعدّى النظام الصوتي، بما أنه لا ينفصل عن وعي الزمان كحركة جارفة تتقدم في هذا الشعر.

وتشكّل قصيدة "قارة سابعة"، من مجموعة **الطائر الخشبي**، مدخلاً لمعرفة الإيقاع الشعري عند حسب الشيخ جعفر، ودور هذا الإيقاع في الكشف. ومثلُ ذلك يُقال في مجموعاته الرئيسية التي سبق ذكرُها، لا سيما **زيارة السيدة السومرية**.

في "قارة سابعة" تمثّلَ دورُ الإيقاع في إنتاج المناخ والمضمون. فيها يظهر ما يغلب على شعر حسب الشيخ جعفر، في تلك المرحلة، من إيقاع دورانيّ لاهف، يحاصرُ رؤيا أو ذكرى أو لحظة، هي في النصّ لحظة ماضية، عبثاً يستعيدُها الشاعر كلما أفلتت. لحظة تحضر فيها رؤية لزمن يفارق المسار المألوف.

في هذه المتواليات الإيقاعية، التي تفرض مواصلةَ القراءة ليستقيمَ الوزن ويتجلّى المعنى، تتكشّف قدرة الشاعرِ العالية على تحريك سردٍ جارفٍ دافقٍ حيّ، يمتزج فيه البوحُ الحميميّ بالحدثيّ اليوميّ العابر، وتخترقُ العباراتُ اليومية المتبادَلة هذا البوحَ اختراقاً خاطفاً يعظّم الحيويةَ والفوران ويولّد توتراً دراميّاً.

أمّا في "رباعيّة ثانية" من **الطائر الخشبيّ** فإنّ ما يحمل هذا الدورانَ الكوكبيّ الإعصاريّ هو بالضبط ما يشكّلُ نقيضَه، أي الوزن. الوزنُ الموروثُ يتخفّف من المحطات والحدود والقوافي، لينطلق التدويرُ كالريح الجامحة، ويصير هنا مركبةَ الرؤيا وإيقاعَ الزمن وطريقَ السفر. الوزن هنا له وظيفة هي نقيضُ وظيفته الأصلية التي تنظّم الإيقاع والوقف وتستدعي القافية.

فالوزن الذي هو في الأصل نظام وتوقيع يتخلّى هنا عن الفواصل، إذ يعتمد التدويرَ الذي يحيل النصّ عبارةً متّصلة. والعبارة التي لا

تطيع حدودَ التفاعيل ولا تمْتثل للوقف تبدو مثلَ قطارٍ جامح تجهل الوحدات والمحطّات؛ ينحلّ الوزن إلى إيقاع مندفع ومَوْج منفلت بما أنه لا وقفَ في نهاية العبارات ولا في نهاية الأبيات، لأنه ليس هناك أبيات بل ترابط وتدفّق متّصل. الوزن هنا ليس لضبط الدلالة وليس لرسم حدود العبارة وتأطيرها، بل لإطلاق عاصفة سرد هذيانيّ يخترق المحطات أو الحواجز التي تعوّد القارىء انتظارها. فيرغمه الإيقاع على الاستمرار وتحرير الموج وانفلات الحركة والضياع في التيه. وهو الانفلات الضروريّ لحمل جنون الأخيلة والتشرد عبر العصور.

لقد خرج الوزن هنا من وظيفته القديمة وخرج الإيقاع. بل خرج من مجانيته وارتفع عبئه الذي لاحق الشعر حتى في حداثته. الوزن هنا موجٌ ملحميّ بلا توقّف. أي أنه يعمل على نقض وظيفته التقليدية. فبات يرسم التداخل بين عوالم الحلم والهذيان وعالم الصحو ورؤية الواقع. إنه النهر الذي تبحر فيه الأضداد والأزمنة المتباعدة متعانقة. النهر الذي يأخذ الشاعر في هذيانه بلا وقف ولا قافية.

* * *

الصورة عند حسب الشيخ جعفر، وفي الكتب المذكورة، تحديداً، لها طبيعة المشهدّ، والمشهد هنا غرائبيّ يقدم خوارق تتداخل بالمبتذَل، في موج الحركة، وفي سياق يلتبس بالقصّ. والوزن مركبُ الحركة والموجُ الذي يحمل المركب، في توالٍ لذرى الدهشة ونداوة الصور. والصورة هنا حدث وإحداث، إضافة واختراق وتجاوز.

الصورة عدوان على الواقع العجائبي نفسه.

الفالس يأتي امرأةً زرقاءَ لا أُطبقُ زنديَّ عليها انفَتَحت لي مدناً في قعر قنينة بارٍ مقفلٍ في آخر الليلِ، رأيتُ الكوكب الأرضيّ في دورته الأولى وقد أوشكَ أن يفلت...

* * *

السياق السرديّ

فعلُ الحكي والحكاية يكشف عن سحره وقدرته على مزج العصور وإطلاق الأحلام من زمانها ومكانها. فيجيء السرد متموّجاً يتداخل فيه اليوميُّ بالتاريخيّ والشخصيّ. تخرجُ الأسطورة إلى اليوميّ. يدخل اليوميُّ في الأسطوريّ. يتطاول الزمن بلا حدود؛ يمتدُّ الشخص الواحد على القرون، تحضر إلاهاتُ الأساطير حيّةً تعيش قصصها في اليوميّ العاديّ. ويطير الشاعر بخادمات الحانات أو عاملات المحال إلى رقاد الملكات الأوابد، كما يحمل الإلاهات إلى طرق الليل وحانات المهزومين، كأنما يفتح تمائم الخلود.

السردُ هنا هو السفر الحرّ بين الأزمنة والمستويات والحالات. ضميرُ المتكلم مسافر والشخوصُ الغابرة آتية راجعة عبر آلاف السنين. تندفع الصور كالموج بين الأزمنة.

والحكاية هنا مسار، وخطوطُ رحيل، والزمن مبَعثَرٌ منتَهَك فقَد تواصلَه، خضع لأهواء الشاعر؛ فقَدَ صفةَ الحَتْم والدهر. صار الوجدُ دهرياً، صار قدَراً، الجسد ترمّز وتشفّف، الشوق تأبّد. فالوجد الحسّيُّ حمل المعيّنَ الملموس إلى المنفلت من الزمن والحدود.

كلّ حدوث في هذه الأعمال يلتفّ بغلالة الذكرى، حيث الذكرى أو الحلم أعظمُ حياةً أو استمراراً من الحياة، حيث الأساطيرُ أكثر راهنيةً من الحاضر، حيث تلتبس الفواصل وتتبادل العهود. والشعر هو السحر المحوّل وعجلةُ الحياة الآتية.

* * *

هذه العلاقة بين اللامرئي والمرئيّ، بين الآبد والراهن، بين الفكريّ – الحلميّ والمتجسّد واحدة من القضايا الكبرى في تاريخ الفكر البشري، حتى ما قبل أفلاطون وتاريخ الأديان. وبلاد ما بين النهرين كانت من ساحات سجالها الكبرى. لكن أليس الفنّ بعامّة هو اصطياد اللامرئيّ وإقامة صرحه في مرايا المرئيّ، خياليّاً حلميّاً كان أم فكريّاً ونفسيّاً؟

الرقصُ في القاعة الآن يشتدّ، من ألبس امرأةَ القيصر الميت تاجَ المهرّجِ؟

في هذا الشعر يتعيّن البشريُّ الحلميّ والعشقيّ كمحرّك للعالم ومعنى له. إذ تحضر الكواكبُ والتواريخُ بقوة هذا البشريّ العشقيّ خارق النواميس، جوهر الحياة ونسغ الكينونة. الحبّ هنا هو الرافعة،

سواء في ذرواته الملكية أو أحواله المبتذلة.

* * *

لكنّ حسب الشيخ جعفر، في هذا كلّه، لا يعالج موضوعاً ولا يقدّم أفكاراً، بل يطلق إعصارَ الصور تجرفُ لحظاتِ الحياة العابرة. وفي عصفها تهبّ التواريخ وأحوالُ الهيام، صورُ العناق تحضر كنبضٍ مُعجز يعطي الأكوانَ أعجب معانيها: لغز الحياة ومعنى الحياة.

ينجدل هذا الاندفاعُ التواصُليُّ الكونيّ أو يتداخل مع مسار الحداد والاستعادة الحلمية. حدادٌ لدمار ما بدا ممكناً. ثم لا يلبث الشوقُ أن يُستَعاد، ودائماً في ذروة استعداده للعطَب. لكنّ حضورَ التواصل هنا هو حضورٌ عجائبيّ سحريّ؛ إذ تكفي كلمة ليتلاشى العالم الحلميّ ووعودُه الفاتنة. إنه مسار الهشاشة التي لا تيأس من استئناف الحلم؛ مسار الحلم الذي لا ييأس من نقض الصحو واليقظة.

والليلُ هنا وسيطٌ بين الرائع الأسطوري اللاتاريخيّ وبين اليوميّ البائس. هذا اليوميّ الذي يزورُه عالم الحلم هو أيضاً سريعُ العطب سريعُ السقوط، بقدر ما هو سريع التحوّل.

والمتكلّم ممزّقٌ بين المسارين: مسارُ الحلم محكومٌ بالتلاشي، والجمالُ الزائر محكوم بالزوال، والنشوةُ المشتعلةُ آيِلةٌ كالزبد إلى اضمحلال، إلى سأم، وربما إلى إحباط ونكران.

لعبٌ هو مأساة مطاردةِ الزمن وكابوسُ التحوّلات. إنه انخطافٌ متّصل، وجدٌ وبُحران، عاصفةُ هيام، ومهواةُ يقظة والتباسُ القَبل

والبَعد. لعبٌ، بقدر ما هو تعويلٌ على الحلم ووعود عالمه، هو في الوقت نفسه وعيٌ عميق بالمصير البشريّ وبالزمن كقدَر.

لكن بقدْر ما يبدو أنّ الشاعر يخرق المسافات ويطلق عبرَها مراكبَه الحلميّة، فإنه يحرّكها كأحلام هائمة، كأمنيات مستحيلة؛ مدركاً أنها مهما بدَت صيّادةً للخلود، ستبقى طريدةً للفناء.

الحنين المحجّب

أبداً يؤجل وشوشات القلب يوقظه
عماه على هواءٍ يستردُّ رنينَ أزمنةٍ
تضاعَفَ في الخفاء.

هذه الأبيات الخاتمة لمجموعة **هبة الفراغ**[1] تضيء منحى الشاعر محمد بنيس وروح قصائده وآماد رؤاه.

في هذا الكتاب يتراءى عالمٌ يلوح من "الخفاء" ويستيقظ من سبات الأسرار وطقوس الكتمان. فيه قصائد تُومض ولا تصرّح، تتوشّح بالرمز وتنحو منحى التأمل واقتصاد التعبير. وسيكون هذا الملمح مدخلاً لهذه القراءة. لكن لا بدّ من تعدّد الزيارات، ما دام الشاعر لاعباً، بل ساحراً، يخفي كنوزه عميقاً. من هنا كان الكتاب،

١ محمد بنيس، **هبة الفراغ**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٢.

كما تشير النصوص، كتاب السُّهاد والحنين المحجّب والبوح المكمّم، ومن ثمّ كتاب اللمح والاستبصار.

فمع أنّ قصائد المجموعة متفرّقة، نجدها، مع ذلك، مشمولةً بمناخ واحد، بقوة الهاجس الأساس الذي يتحرك فيها. هذا الهاجس نهرٌ خفيّ ونشيدٌ لدنيّ، يتمثّل حنيناً، يستحضر مسيرةً مُستبطَنَة بَدْئيّة تعرف أن لا مآل لها، ولكن أيضاً لا خفوت. إذ يتراجع الكلام المباشر وتلوح رؤى أبعاد وحالات مُغيَّبة لا يطولها كلام. تنهض في ما هو أبعد من الكلام وساوسُ الظلال ورقصاتُها. هنا لكي تحضر ينبغي أن تُحجَّب.

لكن أيّ حجاب؟ ليس حجاب التحريم والخفاء أو الغياب، بل حجاب ما لا يقبل الوضوح لأنه لا يقبل التحديد ولا يُقبَض عليه؛ حجاب الصميميّ المتعالي الملتبس المتأهب للرحيل، وما يؤثر لغة الإشارة.

هكذا تتقدّم في هذه المجموعة ملامح أساسيّة للمسار الفكري الشعري عند بنيس. حيث الذات شاهدة حيناً، وحيناً رائية؛ وهي مع ذلك متعالية، وإن تمرّدت جروحها الخفيّة. إذ تظهر غير مُموضَعَة، كأنّه لا انتهاك لأسرارها ولا سفورَ إلا لبدائلها.

وإذا كان الشعر يستحق، في هذا الكتاب، الوصف بأنه "ذاكرةُ الأبديّ فينا" وذاكرة السؤال، ورؤيا اللانهائي، أو وضع الحالات والصور في مدار اللانهائيّ، فلا بدّ من أن نلتمس الرفيف الروحيّ الخفيّ مع غياب المباشر واليومي وحتى التاريخيّ، انحيازاً إلى المتعالي ولغة المجاز والتجريد.

ففي هذا الشعر نحن في أرض الكلّيّ. الموجَةُ هنا، وحتى الوَمضة،

تحملنا إلى ما يتجاوز اللحظة وما يتجاوز الواقع والحدث والذكرى. من هنا منشأ الغموض الذي يوشّح النصوص. إذ يتولّد الغموض في غياب الوظيفي والإخباريّ المباشر، ليحضر التجريد وبوارق الرؤى والحالات حضوراً يتعالى على الحدثي والمعيّن ويقصيهما. وتأخذنا الانزياحات المجازية إلى تبادل الهويات وتداخل الهويات؛ فليس المجاز هنا حليةً، بل هو تداخلُ مستويات وطريقٌ للخرق والتحولات.

أنتَ معَبّأٌ بالبحرِ
عمقُكَ زرقةٌ
يدُكَ البَليلةُ
نشوةٌ
أو
لا تكونْ. (من قصيدة "خرصان"، ص ١٥)

هذه خطراتُ روح مهيَّمة تلتمس في الأفق والزمن مساراً ومعراجاً. إنه رسمٌ شفيفٌ ولمحات متجاوزة بل مستبطِنة لحركة عناق هذا الثلاثيّ، الشاعر – الزمن – الماوراء.

لكن مَن المخاطَب هنا إن لم تكن الذات؟ وفي أيّ مرآة تتراءى؟ وكيف نجسّد التجريد ونُمَشْهِد التصعيد بينما النصُّ يروم اللمح؟

* * *

في هذا البرزخ ينهض فنّ الكلام أو فنّ الشعر تأمّلاً ورحيلاً إلى العتبات المتعاليات. إلى "العتبات التي بدءاً منها تصير اللغة نشيداً" كما يعبّر الفيلسوف اليوناني المعاصر آكسيلوس[1] في كتابه *Le Jeu du Monde*.

الكتابة هنا وجودٌ في وجه العدم والعبث، حضور فكريّ ضوئي يتحدى الفراغ، وعلامةٌ عبر رحيل في المتاه.

لا حكاية، ولا توصيف، في هذه الأشعار، بل ومضٌ من الأعماق يرسم أجواء بادئة. تلوح علاماتٌ تنسج مسارات فكرية، غير حكائية، رغم المفاتيح والإشارات الزمنية التي توهم بمسار إخباري. لكنّ الإخبار هنا لمسات وألوان. هذه نصوصٌ تأمّلية تنهض إلى التجريد واكتشاف الوحدة:

سكينةٌ | تحظى بوجهك | في السديم. (ص ٩٦).

لذلك يمكن القول إنّ **هبة الفراغ** نصوص فكرية بقدر ما هي شعرية.

ولنتأمّل في العناوين لنجد أنها مفهومات وحالات ومجردات: "مكان"، "سؤال"، "مستحيل"، "منظور"، "مسار"، "احتمال"، "دنس"، "عمى"...

لكنّ القضيّة أو الحالة التي تشمل الكتاب هي الرحيل، حيث تكثر مفردات العبور والسفر، وإن لم يُعيَّن المكان القصود إلا بمثل هذا

1 K. Axelos, *Le Jeu du Monde*, p. 384.

الوصف: إلى "جذر البداية". والجذر، بدوره، لا يُحدَّد إلا بهذا التجريد:

هنالك جئتُ منظوراً من المرجان | يأخذني |
إلى جَذْرِ البداية
حيث تحتفل الظلالُ بصمتها الفضّيّ. (ص ١٠٧)

وهكذا تدخل الأشياء رواق التحوّل.

الشاعر هنا يُلمِح ليُفصح. يعمد إلى ترميز الغياب، وردمه بالصور المراوِغة الفرّارة. لكن إذا كان الغيابُ يستثير حضور الصور فإنه يسلبها استقرار مضامينها، لتنهض خلف الكلام ظلالُ أبعادٍ مغيَّبَة وحسرات.

تقدّمْ يا شبيهي في المنام رأيتُه يدنو منَ
الصلصالِ أزرقَ ثم ينفخ في رنينيَ يوم عادوا
شاحبين بصرخةٍ مما تبقّى من فوانيس الزيارة. (نص "لقاء"، ص ١٦)

"عادوا". هل هو الجمع الذي يغيّب الحاضر المعيّن؟ وربما المتكلّم؟ وأي زيارة هي؟ زيارة الحلم أم زيارة الأمل أم زيارة الحنين؟ حشود الأسئلة ستبقى، وتبقى "الصرخة" معلّقة.

هذه نصوص فائقة الصفاء والاقتصاد والتعالي على التفاصيل

والعواطف الآنيّة المباشرة. هنا تومىء الكلمات وعبرها تذهب الدلالات في طرق متشعّبة وتلتقي بغير قرائنها المألوفة ليظلّ اللايقينُ سبيلَ اليقين، وتظلَّ المنافي جسوراً؛ عالم متوتّرٌ يسائل بعضُه بعضاً، يتشقّق ويهاجر، حيث كلّ عبارة بابٌ على الحيرة والالتباس أو بابٌ على النأي والهجران. ويكون أنّ الصورَ والمفاهيم تولد من أنقاضها، وتُستحضر من غيابها:

لهذي الظنون التي | نستضيء بها |
لهذي المنافي التي التأمتْ | بينها | (نص "ظنون"، ص٧)

بينما الأشياء تدخل أوقيانوس التحوّل، تصير الأثرَ، والذكرياتُ تصير بجعاً.

وعلى الرغم من التجريد في هذا الديوان فإنّ المشاعر المقنّعة بالعموم والغياب وأطيافِ زمنٍ مضى تحتفظ بوهجها. يذهب النظر إلى المحجّب، يترسّم الغائب أو يستحضره. فالأشياء هنا مستودع أسرار وحقل علامات وكلمات هي "أساطير" ومنازل غربة:

حجرٌ منذورٌ لرحيلٍ محتَمَلٍ | كتّانٌ عُلّق من دمه. (ص ٤٠)

النصُّ هنا يُضمِر كي يقول. بقدرِ إيجازه وإضماره يتّسع فضاؤه. تصير الإشارة أعظم بياناً، حين تتجرد وتشير إلى غير محدّد.

رائحةٌ | تصدّع سُمكَ دائرة | لها يمضي الرّهانْ
غداً تنسى الشرارةُ نفسَها | شيئاً فشيئاً | تنتهي لرذاذ موجِ
غوايةٍ | كانت لها | حفلاً تساكن وانهمرْ. (نص "نسيان"، ص ٨٤)

هنا تنتهي العبارة وتنتهي القصيدة. لا صفة للرهان ولا تعريف أو تحديد إلا إذا فتحنا للكلمة دروب الاحتمالات. فليس "الرهان" هنا غير الهدف البعيد الذي هو "المعنى" مطلقاً. لكن

"الشرارة" التي تنسى نفسها و"تنتهي لرذاذ موج غواية" فلا تتوقف عن استدعائنا، لا تتوقف عن توليد الأخيلة واستدراجها في متاهات المعاني والحالات، في تساؤلٍ عمّا يصالح قطبَيْ الشرارة ورذاذ الموج. إنه تساؤلٌ عن المغامرة الغامضة الفاتنة التي تتأرجح بين الروحي والحسي.

هكذا ترتاد القصائد، في هذا الكتاب، سماء الفكر. وهي إذ تنهض من الرؤى تغامر في رحلة تساؤل واستكشاف تعبرها الخطرات، حيث الكيانُ سؤالٌ والجواب هذيان. وخلف هذه الفيافي الغامضة المجرّدة تلوح الروح والقلق الساكن "حفرة صدري" وما تستحضره كلمة "حفرة" مندمجةً بإيقاع "صدري" وياء المتكلّم التي تخطف المحور. ويكون الرحيل إلى "هضبات الضوء" تيهاً ليغدو الكلام سؤالاً. (نصّ "سؤال"، ص ٣٦)

* * *

كلّ شيء في هذا الكتاب يقف على الحافة ويشرف على التحوّل. لا

تحوّل الأشياء بل تحوّل الموقع والحضور والمعنى والمآل.

فغموض الكلمة ودلالتها في هذه النصوص لا تضيئهما الغاية ولا الأحوال، بل ما يلي من الكلام. هكذا نتقدم من مفاجأة إلى مفاجأة أو من غربة إلى غربة ومن سرّ إلى أسرار.

إيقاع الصمت، والتموّج، وتناغم الحركة والمشهد، في معظم هذه النصوص، تقدم رؤية روحية تأملية لعناق المَشاهد والإنسان الشاهد، شاعراً، ومحلاً لذاك العناق.

لكن لا توهُّم ولا التباس: وراء هذا التجريد المغالي والإيقاع الغروبي تتخفى وحدةٌ تعشق وحدتَها، وآلامٌ متعاليةٌ تتقنّع بالغموض وتستظلّ بالمطلق. مع ذلك فإنّنا نلمح هذه الذات المتوارية مقيمةً في عمق المشاهد كضوء سحريّ أو مرآة سحرية.

ذلك أنّ هذه الدعوة إلى الصمت (نص "دعوة"، ص ٨٥) والإلماح إلى الفراغ والوحدة تؤول، في النتيجة، إلى شعلةٍ تعانق الموج، ودعوةٍ إلى التحرر حتى من النفس وميراثها:

"حرِّر نفسك من نفسك."

وكما تؤول إلى الانطلاق من الذات نفسها، فإنها تدعو إلى هدم صرح الطاعة الذي بنته العصور؛ دعوةٌ هي نداء العاصفة. لكن ما بال هذه الحركة الفائرة الثائرة لا تدمّر، في النتيجة، غيرَ طمأنينة هذه النفس؟

* * *

لا يغيب معنى الهجرة أو لفظها عن هذا الكتاب. نحن هنا في حضرة

الحنين السرّيّ المزمن، في حضرة القلق ورفيف ظلال الحلم، مهما توشّحت بالكتمان. فالأزمنة والأشياء والمفازات حاضرة بالغياب، أو باختزان "ظلال قديمة" وأطياف غابت.

قلقٌ سيّدٌ | والظلالُ ارتمت | هجرةً
ترسّخُ في سلسبيل الكلام | هُوَذا الطفلُ يفجوءه | سرُّهُ
وحدَه | يتهجّى الظلالَ القديمةَ
يُسْلِمُ حضرته لمشيئتها | وينام. (نص "حضرة"، ص ١٩).

كأنّ الشاعر يرى العالم من شرفة الغياب، أو في رحلة التيه. ويمكن أن نرصد المفردات لنتبيّن مدى حضور السفر، حتى ليشكّل الحقلَ الدلاليّ الأوسع في هذا الكتاب. ولمجرد التمثيل أثبت كلمات: الراحلين، متاهات، هجرة، مفازة، عبور، الشفق البعيد، العابرون، التيه، نرحل، فقدان، خرائب، اختراق المزار، سلالة تيه، عودة، الغياب، صحارى، هجرات، الموانىء، ساريتي، خيمة للحلم، بدمٍ تعوّد أن يسافر، بلاد هاربات، هينمات القادمين، ممرّ النهر، من عبَروا، سورة تائهة، الميناء، نوارس، أشرعة، رذاذ موج غواية، المنافي، ليس له بلادٌ... وغيرها كثير. ففي هذه الكلمات تحضر معاني الرحيل والتيه والعبور والمكان المفقود، أي معاني السفر في بعدها الفاجع وليس في بعد البهجة وفرح الاكتشاف. هذا المكان المفقود، مع ذلك، مُصَعّد بحيث يتداخل بل يلتبس بأرض المثال أو الفردوس المفقود. وهو ما يحرّض التساؤلات حول ذلك المكان الذي لا يسمّى

ولا يلوحُ إلا لَمْحاً أو حُلماً.

لكن الفضاء الحلميّ هنا أو الزمن المفقود، لا يلغي الفضاء المغربي المُثقَل، في هذه النصوص، بعناصر رمزية؛ بل إنّ الترميز يبطنه بوشاح ذاتيّ ويجنّحه بحنين فردوسي، أكاد أقول أندلسيّ مموّه لا يظهر إلا في إلماحات غامضة أو في إيحاءات الكلمات.

* * *

عند بنيس يتقدّم البعد الفكريّ الذي يطلب من القارىء الحدسَ بالتجربة المُضمَرة اللائذة بالتجريد، المتعالية على البوح والكشف وكلّ تفصيل؛ حيث الكلمات إشارات وإضاءات وإغواءاتُ بواطن تُضمر نارَها. وليس النفَسُ الصوفيّ غائباً عن هذه الأجواء وعن هذه اللغة اللمْحيّة. إذ يتوجّب التماسُ ظلال المعنى في آمادٍ وآفاقٍ متعدّدة جماليّة روحية تاريخية وفكرية.

والشاعر، هنا، يتكلّم بالومض مسوَّراً بالغموض؛ تتحرك بدائلُه حيثما توجّب الحضور. لا نكاد نلتقي بلحظة بوح مُعلَن؛ مع ذلك نعرف أنّ الحريق هنا، في مكان ما، يومىء إليه المتكلم الشاعر إيماءً ويُجانب التصريح. لا نكاد نعثر على عبارة تكشف جرحاً أو حالاً إلا لإعلان النسيان (نصّ "دعوة"، ص ٨٣) أو تقرير حالة عامة. فالمتكلم يتوارى خلف أفعال لها صيغة الأمر والطلب لا صيغة الإخبار. أفعالُ طلَبٍ موجّهة إلى ضمير غائب أو مخاطَب. وندرك أنّ المخاطَب والغائب يقيمان في المرآة، وأنّ المتكلّم أخذ نفسه بعهد الصمت والامتناع.

خذوا وجهاً تبدّد | في | مفازته | خذوه | ليحتفي بالصّمت. (نصّ "وصيّة"، ص ٢٧).

في هذه النصوص تتداخل المستويات، الحدثي منها والكونيّ. العناصر اليومية تتجرد وترتفع إلى الرمزي، تسبح في مناخ الذاكرة المغربية، تخطر كإشارات تعانِدُ إلحاح النصوص على الغربة. لكنّ الغربة ليست هنا جغرافية بل روحيّة.

ليس له ملاذٌ كي يطيل تصدّعاً بين التخوم. (ص ٩٦).

لا وصف هنا أو كشف. النص دربُ الرؤى والمعاني، يطلبها من ذرواتها الفكرية، غالباً دون أن تخضِّبَها ألوان الحسي وارتعادات المعيش. يذهب النظر هنا إلى المابعد، يترسّم السرّ الغائب أو يستحضره. هكذا ترتسم الأجواء عبر علاقات مفاجئة وتَحَرُّك دوائر حميمية.

ففي هذه النصوص لا حكاية، بل رسم أجواء. فيها مفاتيح لشرفات المخيلة، فيها علامات تنسج مسارات فكرية غير حكائية. كأنّ الكلمات هنا طيورٌ هاجرت وأبداً يناديها المكان الأول. الكلمات هنا موسيقية طقسية استحضارية. والكلمة في هذه الأشعار حاضرة باحتمالاتها وطاقاتها الرمزية. ومع حضور التجريد، لا حكمة هنا، لا تعليم ولا اعتبار، بل عبور. كأنها دعوة إلى الصمت وإلماح إلى التوحُّد والعزلة والمنعة؛ غير أنّ الوحدة هنا

مضيئة في كبريائها، بحيث تؤول إلى شعلة تعانق الموج.

هنا يتوارى البوحُ وراء التجريد. وتتداخل الماهيات المتعارضة وينشط تبادل الهويات. فعالم هذه القصائد عالم فكري يحرك الأضداد. والأنا المتوحِّدة المتوارية تلتمس ظلالها في الجذور، في البدء، في صلصال التكوين، تستعيد صور الرحيل والعودة. والطقسُ طقسُ سفر والتماس للمراقي والدروب واستعادة زمن النشوء وزمن الإبحار في المنافي.

تقدّمْ يا شبيهي في المنام رأيتُه يدنو من | الصلصال أزرق. (ص ١٦).

حتى لتبدو النصوص هنا إشارات رحلة، استعادة رحلة، وحتى طقس رحلة.

ولعلّ الكلمة الأشمل في حضورها وحقلها الدلاليّ، بين مفردات السفر العديدة، وداخل فضائه، هي كلمة "المنافي" التي تتردد منذ البداية حتى النهاية.

فالرحيل هنا مناخ فكريّ بقدر ما هو طقس شعري. إنه شوق إلى المتعالي، رحلة في الزمان والأشواق، نحو المكان الأول، بل ما قبل التكوين، عند منابع الوقت، ومساقط الغبطة، حيث العطش الأول والمغامرة الفاتحة ووعد الدروب:

غداً سأمرّ من هذا المكان

وأترك للإشارة لونها
بين الحجارة والسفر. (ص٨٣)

هكذا، لا نتوقف، على امتداد المجموعة، عن تحسّس إيقاع الرحيل، وحضور حدائق ماضٍ بعيد تسهر في الذاكرة. ذاكرة تزهر بالودائع والمعاني؛ ويتجرّد كلّ شيء يتعالى أو يغادر الميادين إلى الطوايا.

ذلك أنّ محمد بنيس يشفّف مخزونات التجربة، يمضي بها نحو حلم ومثال؛ مع ذلك فإنّ حزناً عميقاً لا يبارح كلماته وإن قنّع حزنه وصعّده حتى تجرّد وبات جوّاً فكريّاً. فهو قلبٌ تخطفه الغربة وتؤرجحه أنغامٌ قادمة من زمن لا يتوقف نداؤه. هكذا يتكرر التعبير عن حنين صريح:

"يَعبُرُني أنينُ المبحرين من الضفاف إلى الضفاف"
و"أتلك | عائلتي | تذكّرني | بشعشعة المنافي." (نصّ "لقاء"، ص ١٧)

وتحضر صورٌ ترسم هذه الأجواء:
"نُسلِم يُتْمَنا لعواصف تعلو بكل عروقها" (ص ٦)
أو "... ننشىء ريحَ أقواسٍ هي العتماتُ نسكنُها" (ص. ن.)

اليتم هنا ليس فقد الأمّ وحدها، بل فقدانٌ كبير آخر يسكن الوجدان والمخيّلة ويؤجج الأحزان. يحضر هذا اليتم المزدوج في أفق القصائد، في مفردات العبور وفي الحنين المكمَّم.

ويحضر، عبر المجموعة، طيفُ الشاعر كمنفيّ من أرض المثال، أو

أرض مثالٍ ما. لها يكتب وإليها المرقى. يخاطبها بلغتها، أي باللمح والتجريد. إنها سماء الخيال وأفق كل قصيدة. هي قارة الفقدان ونجران الحالمين.

هكذا يهيمن على النصوص زمن هو زمن الرحيل والنهايات، هو مع ذلك زمنٌ دورانيّ بين ليل الروح وحمَيّا الضوء وبراري الغناء. كلّ ذلك يتخفّى وراء حجاب من اقتصاد الكلام ولْمح الصّور.

وليس التداخل والتوالي المتّصل، نصّيّاً في هذا الكتاب، غريباً، على المستوى الفنّيّ، عن تداخل الحالات وغياب الفواصل والحدود بين الأقاصي: بين الحلم واليقظة، بين الرحيل والرجوع، بين الصحاري والغناء، بين "شبيهي في المنام" و"أنا" الرائي الحالم. بين الأنا وطريق الرحيل وأنين الراحلين. من هنا يمكن القول إنّ السائد في هبة الفراغ هو جوّ "حلوليّ"، جوّ استدعاءات وتحوّلات وارتحال. والشعر في هذا الكتاب لغة مستوى آخر من الحضور؛ إنه الحضور في اللامرئيّ واللامحدود، في إيقاع العودة ومتاه الرحيل وشرود الحلم، والإقامة في "شعشعة المنافي" حيث منبع الشعر وحلم الإنسان الباقي.

جودت فخر الدين

كَليمُ الغيم

التماس الجمال والحياة في الطبيعة عند جودت فخر الدين، هو بمثابة حجاب يظلل متاه الوحدة وإيقاع الأسى واحتضان الأسرار. إنه التماس المشاهد والرؤى لتتفتّح في أروقتها خفايا المشاعر وظلال الحكايات.

فعالم جودت فخر الدين يتحجّب أو يتوارى فلا يلوح إلا في المرايا. والغيمُ مرآة هذا الشاعر ونافذته على الممكن والمحتَمل، في كتابيه **ليس بعد** و **فصول من سيرتي مع الغيم**[1].

الشعر في هذين الكتابين نداءٌ للخيال واستدراج للحوار. فيه يرى الشاعر إلى عبور الزمن وتحوّل المصائر. وفيه تتمرأى نفسُه وتومىء إلى خباياها.

[1] **ليس بعد**، منشورات رياض الريّس، بيروت ٢٠٠٦؛ **فصول من سيرتي مع الغيم**، منشورات رياض الريّس، بيروت ٢٠١١.

حتى أكاد أن أقول إنه كتاب المرايا. فالشاعر لا يتوقف عن مخاطبة نفسه عبر مرايا الطبيعة لتتوالى الصور وتتلامح الأحزان السرية.

أطبق الشاعر في الوادي جناحيه ومال... (**فصول من سيرتي مع الغيم**، "مرثية شاعر"، ص ٣٦).

لكن، كيف نفهم حضور المراثي في كتابين متواليين على هذه الدرجة من الحميمية؟ ولا أعني هنا حصراً القصائد التي خصّ بها جودت الشاعرَ الراحل صلاح عبد الصبور، ولا تلك التي رثى بها والده. (وهل المرثيّ هو دائماً من يحضر في العنوان؟).

أستطيع القول إن حضور المراثي لا ينفصل عن حضور الشاعر عبر مراياه. ومرايا جودت متعددة، بينها المرثيون هم أنفسهم، ولا سيما الوالد. عبر هذه المرايا تنعكس هواجس الشاعر، ومن خلالها تحضر صوره وبنات خياله، ويخاطب قرينه؛ وعبر ذلك يكون الإلماح إلى علاقته الخاصّة بالعالم. حتى ليمكن القول إنّ أبطال الشاعر هم على صورته، أو أنه على صورتهم.

إننا في قراءة هذين الكتابين بإزاء دعوة لتأمّل مشاهد الدواخل. لكنه الفنّ العالي يلتفّ بالأسرار إذ يرمّز الشخوص ويشخّص المجرّدات والأحوال. الأفق هنا مفتوح تعبره مواكب الأخيلة التي تلبس الغيم، أو الغيم الذي يبعث الأخيلة؛ ومع عبور المواكب تولد المشاهد ويولد حوارٌ خفيٌّ بين الشاعر والطبيعة؛ حوارٌ يوشّحه الخفر والأسى؛ مع

ذلك تطلّ عبره سوانح الدعابة الخفيّة.

هل الغيم هنا مرآة لخواطر جودت أم حجاب؟ أم هو كليم الوحدة وراعي الذكريات؟ التساؤلات التي تثيرها هذه الأشعار تؤسس لموقف البحث عن المعنى وعن بلاد المعنى عند جودت فخر الدين: هل يقيم المعنى في حيّز مضمَر أم حيّز مرئيّ؟ في حيّز الداخل أم في العالم المحيط؟ هذا هو السؤال الأوّل الذي يلوح في هذه الأشعار.

عند جودت فخر الدين لا يقيم المعنى أو يوجد في أي حيّز مستقلّ. يقيم أو يقوم في العلاقة والحوار والتبادل بين الشاعر والعالم، طبيعةً وأحبّةً. المعنى هنا طريقٌ ومسار، سؤالٌ وحوار ماهيّات وتبادل صور وأصوات. هكذا نصغي إلى الشاعر يخاطب الغيمَ وإلى الغيم يخاطب الشاعر أو يشيح عنه. ويتراءى الغيم صورةً للشاعر، ونرى الشاعر يصطفي الغيمَ كليماً. فكأنّ الغيم، حتى في صمته ولامبالاته، يقول للشاعر: أصغ إلى أنوار نفسك، أو يقول: مرآتك في ذاتك. يتركه الغيمُ للوحدة أو يستدرجه للكلام.

غيومٌ رأتني أجوب السماءَ بعينيّ
لم تكترث، | ومضت نحو أهدافها. | غيرَ أنّي تشرّبتها،
أو تشرّبتُ ظلاً تساقط منها بلا هدفٍ
وبنيتُ سماءً له في كلامي، | وفي خطواتي، وفي وحشتي.
("فصول"، ص ٤٧).

الغيم هنا أكثر من مرآة لخواطر جودت. الغيم كليمٌ يبثّ المعنى

ويضيء الدواخل. والشاعر المقيم على شرفة الوحدة يشخّص الغيم ويُسقط عليه رؤاه. إنه مرآة أو وسيط استحضار لأحوال ذاتيّة، بما أنّ الذات اللاهفة المتسائلة تتلامح خلف ظلال الغيوم.

تجيء الغيوم وتمضي كأمنية حائرة.
وفي كلّ يومٍ تجدّدني، | وأراها تجيء وتمضي بلا ذاكرة.
("فصول"، ص ٤٨-٤٩).

فكيف تجدِّده الغيوم، إن لم تكن من بعض نفسه؟ أم لعله هو من يجدّد حكاياتها؟

* * *

هذه الأجواء والمساءلات تشجّع على القول إنّ جودت فخر الدين يحلم ويكتب خارج الجحيم التي غامر فيها الشعر الحديث خلال العقود الأخيرة. ندخل في شعره كنزهة في الحلم، في أفق سحري، مهما غرق هذا الحلم في الأسى.

إنه تأمل في الشعر والمشاعر والمصير. إذ يتقدم هنا عالمٌ يبدو غير مجروح، تصونه الموسيقى وأحلام المثال. لكنه عالم يصبو إلى كمال لا يُنال. وكلما تمظهرت الخواطر انكشفتِ العزلة. هذا الحوار والتبادل بين الصميم الصامت الحميم وبين الفضاء المفتوح والغيم المتحوّل الراحل، يخلق صوراً ويكشف أحوالاً. يكشف ارتماءً في حضن المعاني الكونيّة الغامضة.

فالمعنى يأخذ هنا مداه من حركة المرايا بين الذات والعالم، حيث يتأنسن العالم وتتحوّل الدواخل إلى مشاهد، ومشاهد العالم إلى دخائل وأحوال. لكن هل هي صورة الشاعر في الغيم ما يطالعنا هنا؟ أم الغيم مرآة ذاته؟ أهو الغيم كمسرح للخيال وصديق في الوحدة أو كليم المتوحّد؟

إنها طفولة الروح، بمعنى لألأة البدايات، واكتشاف العالم، اكتشاف الطبيعة والوحدة، وقراءة الأفق. إنها صداقة الشفق، والرحيل مع تحولات الضوء.

هذه الصورة "الغيمية" التي لا تستقرّ ولا يُقبَض عليها، هذه اللطافة، بل الهشاشة التي تفلت من الشكل والتماسك، وتعانق النسيم والظلال؛ هذه الصور النابعة من المصادفة، من انعدام القوام، من الاستسلام لتحوّلات الشكل ورسالة الأنواء، هي عالم يتأنسن وتثقله الهواجس وتغنيه الصور؟ لكن ما لسحائب الكآبة تفاجئنا؟ وما لهذا الفردوس الذي ملأنا حنيناً يرسل طيور الأسى وبروق الارتياب؟

هنا كلما تمظهرت الخواطر أو لبست الغيم انكشفت عزلة صاحبها وكآبته.

على هذا المسرح يعرض جودت مشاعره ورؤيته للعالم.

* * *

يتمحور شعر جودت، في المجموعتين المذكورتين، حول الزمن الذي تُلْتَمَس صورتُه في رحيل الغيم، وحول القلق وغياب اليقين غياباً يتمثّل في عبور الزمن وتحوّلاته. ففي الغيم يبصر ظلال العالم العابر

والزمن الغائب الذي "لم يجيء بعد" و"الزمن الذي لم يَعُد"، ما يذكّر بقراءة هيدغر لشعر هولدرلن وكلامه على "الفقدان المزدوج" و"النّفي المزدوج"[1]. أي الوجود على شفا الغياب، ووجود الغياب في مستوى الهاجس والمنتظر. في هذا البرزخ البَيْنيّ يقيم إنسان جودت. الإنسان الذي يتخيل ويبتدع ويأسى ويسائل ويرجو ويحلم ويُسقط على الأشياء ظلّه ورؤاه. إنه الإنسان الذي يتمرأى في الكون - ممثّلاً هنا بالغيم. فيغدو العالم مسرح الرؤى، أي مسرح الولادات ومهد التحوّلات. ويصير الغيم كليماً للشاعر تُسقَط عليه التصورات وترتسم المعاني، لأنّ عناصر العالم عند جودت، يتمرأى بعضها في بعض وتتبادل النجوى.

فالمسألة في كتاب **فصول من سيرتي مع الغيم** هي أكثر من وصف للوحدة. كما أنها تتخطّى الدعابة العابرة حول طول القامة، إلى المعنى الجوهري لسرّ الحضور في العالم أو المعنى الجوهري للمصير.

ولا ينفصل عن هذا المعنى ما يطبع أشعار جودت من مناخ الأسى الشفيف والتماس زمنٍ آت. الغيم هنا مرآة ذات متوحّدة، تقرأ ذاتها في مرايا الطبيعة وتسائل صورها العابرة وتلك الصورة العزيزة الراحلة، صورة الأب. الأب هنا ظلّ بل مرآة حميمة تكشف ما يتوارى في أحزان الشاعر المكتومة. حتى هذا الوالد، في المرثية العذبة المؤثرة الموجَّهة إليه، في كتاب **فصول من سيرتي مع الغيم**، يبدو أقرب إلى شريك في الوحدة والطفولة والحيرة. كأنه كليم آخر للطبيعة والمغيَّب. شريك

1 Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin* (trad. H. Corbin, M. Deguy, et J. Launay. Edit, Gallimard, 1962), p. 60.

آخر في مرايا الغيم ومرايا الوحدة. فالشاعر يختار من سمات الأب الراحل ما يبدو صورة أخرى من صوره، وربّما الصورة الأكثر طفولةً وارتباكاً وحناناً وعذوبة. هكذا، مرة أخرى، يلتقي ظلاًّ له، فيستريح إلى البوح المقنّع.

لكن، من جهة ثانية، الشاعر هو بدوره مرآة للأب الراحل. يمضي جودت في هذه اللعبة بكثير من اللطافة والحنان والأسى: يلبس دور الأب إزاء أبيه، ويُظهِر أباه في صورة ابنٍ له، ويمضي في وصف حنون مؤثر لنوع مدهش آسر من التواصل والتبادل.

كأنّك فارقت بالموت داءً / (ألمّ بنا فترةً)[1]
(...) وحدك الآن (...) آلامُك انطفأت، |
غير أنّي سأحضنها أملاً في طريقي إليك. ("فصول"، ص ٧٩).

ترى هل تداويتَ بي، | أم أنا تداويتُ بك؟ ("فصول"، ص ٨٢).

عبر هذه اللغة العذبة يصيد جودت فخر الدين الرؤى والهنيهات، يرسم دربه بالأخيلة في لوحة الأفق، يسقط على الغيم أحلامه والأمنيات، يتيه وحيداً، ترفرف في مساره الذكريات الصامتة.

* * *

[1] ص ٨٧، والقوس مثبتة في النص الأصلي.

هذه صورة شاعر يسائل المكان ويسائل حضوره في المكان، ويلتمس للإقامة في الأرض رفيع المعاني:

وأقِمْ في مهبِّ احتمالات هذا الزمانِ
ولا تتوسّمْ به أيّ وجه لأيِّ احتمالْ. ("ليس بعد"، ص ٨٥).
وفي النص نفسه: "لا تسترِحْ كي تظلّ طليقاً".

هذا الحوار والتبادل بين الصامت الحميم وبين التضاد المفتوح والغيم المتحوّل الراحل، يتمثل ينبوعاً للصور وولادة الأحلام. هو عالم غير مجروح، لكنه عالم المستوحد وخياله المسافر في صحبة الأفق وموكب أضوائه الغروبية.

والغيمُ يمضي ويمضي...
أحدّثه، لا يحدّثني،
غيرَ أنّ الظلالَ التي تتساقط منه،
تجالسني، وتسير معي، وتعانقني،
ثم تمضي بلا هدفٍ في سمائي. ("فصول"، ص ٤٨)

ونجد عند جودت فخر الدين تصريحاً بالأسماء والحالات الفردية، ومحاورةً للطبيعة، ولا سيما الغيم والحور والموج والمدى. إنها إقامة المرآة بين الشاعر وعالمه، في نوع من سحرية تبادل الصور.

* * *

يهيّء هذا النصّ للقارىء إمكان التماس الفِكَر المجردة في حلة المحسوس والمشهدي. فالشاعر هنا مأخوذ، رغم الصور العينية، باللانهاية؛ وفي هذه الصور يقرأ رحيل المرئيّات والأحوال. إنه مأخوذ بعبور الزمن وإيقاع العودة، عودة الغيوم أو عودة الأب في صورة ابنه، أو عودة الموج في تجدّد هجومه، وعودة الأمل في تجدّد وعوده، وحتى عودة القافية بعد خفاء وخفر.

يستدرج جودت فخر الدين الفِكَرَ والهواجس إلى العينيّ التاريخيّ تمسُّكاً بحيوية اليوميّ المعيش مهما فتح له منافذ على الفكريّ أو مهما التمسه في مرايا الفكريّ.

فالخصوصيّ المعيَّن حاضر هنا، حتى في البيت في الجنوب الذي دمّره القصف وأعيد بناؤه. المعيّن هنا حاضر؛ لكن هذا المعيّن واقف على شفا: جناحٌ في الواقع وجناح في الرمز والكناية، يسبح في مناخ فكريّ يروم اصطياد المعنى في شبكة المعايَن.

* * *

لا تنكسر في شعر جودت فخر الدين الرواسخ ولا تهتز القوانين والشرائع. لا مساءلات محمومة أو غاضبة على قدَر البشر. الشعر هنا ملاك المستوحِد ولغته السرية مع العالم.

> ولأنك ما زلتَ تجهل دربَكَ | ها أنت تمضي طليقاً
> وخطوُكَ يفتح بابَ الفضاءْ. ("ليس بعد"، ص ٨٧).

إيقاعٌ هادىء ومسار حالم، ووحدة تتنزّه في أحوال الطبيعة وتتمرأى في العناصر. نفس تبحث عن نفسها في مرايا الكون. نفس تبحث عن غائب موعود، وتلتمس الأنس في البرّيّ الصامت كأنما لتقبض على ظلّ أو تفتح في الأفق ممرّاً.

هكذا تكثر الأسئلة الموجَّهة إلى الذات كأنما تستفهم عن الطرق التي افتتحتها وعن حصاد المعنى، ولا سيما في قصيدة "ليس بعد..." (ص ص ٦٣-٨٧).

إنه التماس الدروب المجهولة والمصائر الغامضة. لأنها رحلة البحث عن طريق إلى المعنى، البحث عن صورة للذات المبعثرة في مرايا الغيم وعلى شرفات الوحدة، حيث تتعدّد ظلال الذات المستوحدة بتعدد المرايا وتوالي الغيوم وحكاياتها.

الشعر فخّ الأمل

متى بدأت سنية تكتب؟ لا أعرف بالضبط. لم تقل مرة واحدة إنها تكتب الشعر. لم ألحظ أنها طالعت كتاباً شعرياً أو أدبياً. مجلة **شعر** هي أول ما رأيتها تطالع فيه. وقصيدة سان – جون بيرس التي ترجمها أدونيس ونُشرَت في مجلة **شعر** عام ١٩٥٧ بعنوان "ضيقةٌ هي المراكب" أدهشتها، هكذا قالت و لم تعلّق بكلمة.

وبحسب ما يرد في مقاطع المذكرات التي تركتها، أو في حديثها مع محمد الماغوط الذي نُشِر في مجلة **مواقف**، يبدو أنها كانت تكتب الشعر في هامش كتبها المدرسية دون أن تهتمّ بالاحتفاظ بالنصوص أو عرضها على أحد. لم تكن تعتبر المسألة أكثر من "خربشة" عفوية شخصية. لكنها في مجيئها إلى لبنان عام ١٩٥٧ – ١٩٥٨ ودراستها في الجونيور كوليدج تفتّحت على مناخ جديد وتنبّهت إلى ما تكتب.

وذات يوم بعد انفضاض اجتماع لمجلة **شعر**، صيف ١٩٦١،

قالت لي: سأريك شيئاً، كتبت هذا. وكان هناك بضع قصائد بينها قصيدة "جذور الرياح" المنشورة في مجموعة **الزمان الضيّق**.

* * *

فجأةً من الصمت تفتّحَت سنية. أزاحت الحجب والقيود وتكشّف ما يسكن الدواخل.

قصيدة "جسد السماء" التي قدمتها لمسابقة جريدة **النهار** عام ١٩٦١ ونالت عليها جائزة الشعر فاجأت الجميع. هي بدورها فوجئت بالنتيجة، بل خافت رغم إحساسها الضمني بقيمة ما تكتب.

سنية فاجأت الجميع لأنها كانت صامتة ودخلت دائرة الشعر بلا مقدمات ودون أي ادّعاء. ولخّصت اللجنة التحكيمية رأيها بالقول: "حين درست اللجنة القصائد الثلاث المتبقية بعد الفرز النهائي وقدّرت ما في القصائد من القيم الشعرية والفنية ارتأت أنّ ما تضمنته قصيدة "جسد السماء" من هذه العناصر يؤهّلها لنيل جائزة الخمسمئة ليرة، فمُنِحَت إياها." (جريدة **النهار**، العدد ٧٩٤٦، تاريخ ٤ تشرين الثاني ١٩٦١).

أما كلمة الشاعر أنسي الحاج، المشرف يومذاك على الصفحة الأدبية وعلى الجائزة معاً، بهذه المناسبة، وفي العدد نفسه فقد جاء فيها:

قصيدة "جسد السماء" قصيدة نثرية ونزعتها نزعة شخصية، وتكنيكها مناخي أكثر مما هو عضوي. فحين تقرأها تنفلش في نفسك صوراً وتوتّرات ولا تجسك هي في نفسها.(...) تتوصّل إلى هذه النتيجة لأنها، مع غموضها، ومع شخصانيتها، تحمل كذلك التجربة الصادقة التي تمسّ الآخرين (...) مساساً روحياً يصدر من جوّها كلّه.

لقد كانت هذه القصيدة "جسد السماء" علامة على مجيء سنية من خارج الموروثات ومن خارج المألوف وأيضاً من خارج التيارات الجديدة التي كانت تصارع للصمود. حتى أنّ الشاعر عباس بيضون، وبعد مرور ربع قرن، يصف هذه القصيدة بأنها "يتيمة" (بمعنى أنها لا تنحدر من سلالة) وإن كان "اليتم" بحدّ ذاته لا يشكل قيمة. تكلّم عباس بيضون على هذه القصيدة في سياق مقالة له حول شعر سنية صالح نشرها في جريدة **السفير** بتاريخ ٢٠/١٠/١٩٨٥. أقتطف منها هذا المقطع الخاصّ بـ "جسد السماء":

...حظيت بالجائزة قصيدة النثر "جسد السماء". (...) قرأتُ القصيدة وقرأوها. واجتمعنا كما جرت العادة على رمي لجنة الاختيار بالتحيّز والشكّ في جدارة القصيدة. (...) لكني وأنا أجاريهم كنت أشعر أنّ القصيدة التي استهجنتُها تسلك إليّ من طرق لم آلفها وتخاطب طبقات حسّ لم تكن بعد قد تحرّكت ولم أكن سمعت لها نأمة أو جرْساً. كانت القصيدة تأتيني من الجلد والإغماضة والصدى

الداخلي ومن مطارح لم تكن بعد اعتادت أن تكون مسالك وطرقًا. منذ ذلك الحين أذكر "جسد السماء" كقصيدة فريدة.

لكنّ "جسد السماء" يتيمة من يتيمات الشعر الحديث ليس لها أب فارع ولا نسب قوي. لذلك لا تُذكَر بين قلائده وحسانه، ولا يُشار إليها في متاحفه فسرعان ما غدت له متاحف. ولربما ظَلم القصيدة أنها أطلّت من مسابقة كان احتكامها إلى لجنة جعلها دائماً تحت الفحص، وحجزها عن أن تخرج إلى السباق الأوسع.

... والقصيدة على ما يُظَنّ أكثر قصائدها المنشورة تبكيراً. رغم ذلك كرّستها شاعرة لكنها لم تزد عن أن تكون قصيدة التكريس. (...) فالقصيدة ظهرت في أوائل الستينات ولم يكن مضى على القصيدة الحديثة عقد واحد. (...) أما "أنا" سنية فتقطن في المسالك الخفية تتبدد وتكثر تاركة "الظلمة تولد بارتياح" والسرّ ينسدل عليها.

* * *

في أول حديث لسنية صالح بمناسبة نيلها جائزة **النهار** للشعر، أجابت على سؤال: ما هو طموحك الشعري؟ بالقول:

ليس لي أي طموح من أي نوع كان. أنا أعجز من أن أغيّر العالم أو أجمّله أو أهدمه أو أبنيه، كما يقول بعض الشعراء. أحس أنني كمن يتكلم في الحلم. ماذا يؤثّر في العالم الكلام في الحلم؟ وباختصار ليس لي أي طموح من أي نوع كان. فقط أسترخي وأترك زحام

العالم يتدافعني كشيء صغير جداً ولا وجود له. إنما أحتفظ لنفسي بحرية الحلم والثرثرة.

"ماذا يؤثر في العالم الكلام في الحلم؟" هذا هو بيانها. وأختار هذا الحديث لأنه كلامها العفوي الأول الذي سبق اطّلاعها على تراث الجدل الشعري وسجالات الحركة الشعرية الحديثة. أورد هذا الحديث لأنه يكشف تعويلها على الشعر لقول الحلم. لقول ما لا يقال، ما يقف على حافة القول؛ أي ما قبل الانتظام في منطق ومألوف ومعتَرَف به ومتَّفق عليه. ما لا يزال في نطاق الأضغاث والمبهم على حافة الحالة السديمية. ونعرف أنّ الشعراء أو المصنّفين شعراء لم يكونوا الوحيدين الذين لجأوا إلى الشعر لقول ما لا يقال. فهناك الصوفيون أي الذين فارقوا المنطوق الحرفي للشرائع والقوانين في اتجاه الحدس والاستبطان والبديهة والحلم والتأمل وما يتجاوز النصوص والحدود والأحكام.

هذه الحرية وهذا القول الطالع من عمق الحلم سيقدمان، مع مرور الوقت، عناصر لرؤية العالم أو لإعادة تشكيل صورته في وعي الشاعرة.

فجأةً تفجّر ذلك الصمت الطويل، رمى بالحجب وكشف عن نيرانه التي احتلّت الأعماق. **الزمان الضيّق** ذاك هو هاجسها، فكان عنوان ديوانها الأول. الزمان الضيّق الذي لا يكفي لردم الآلام، لا يكفي لكشح الظلام عن جسد السماء.

سُئلت مرة عمّا إذا كان شعرها يصدر عن تجربة أم عن ثقافة، فأجابت: "الشعر عملية عبور النار، اشتعال الجسد والعقل والمخيلة بحمى الكشف. والبرق الذي يفاجىء الشاعر في أثناء ذلك لا يعنيه حدود ما يجري وأهدافه."

وعلى الرغم من أنّ الشعر كان يستغرق حياتها وهمَّها فلم تهتمّ أبداً بعزلتها الشعرية. حتى لو كانت قد نالت جوائز على ثلاثة من أعمالها، فما كان التقدم للجائزة إلا كنوع من نداء "أنا هنا".

عاشت مغلّفة بيقينها الشعري، متعلقةً بالأمل الذي يجيء من لدن الشعر، بل لائذة بعصمة الحقائق الشعرية وببهاء هذا العالم الذي أعطاها مفتاحه وأجزل الوعود. كانت معتدّة بهذه العلاقة الخصوصية بالشعر، بل بالعلاقة شبه السرية مع الشعر، بعيداً عن المنابر والأضواء والعناوين. كان الشعر وعدها وعزاءها ومفتاح السرّ. ونكاد لا نلمس مرارةً أو خيبة إلا في قصيدتها الأخيرة "غراب يطلب الغفران" التي تنتهي بعبارة مبتورة:

العاصفة سحبَت خيطَ الكلام من فمي،
ملوّثاً بالدم منذ ملايين السنين
قلت...

لا أعرف إن كانت، لو أمهلها الموت، ستكمل العبارة. أم لعلها تركتها لتعلن أنها حملت اللامَقول إلى عالم الغياب؟

قُرىء شعر سنية على نطاق ضيّق. وهو شعرٌ على حدة وسط أمواج الشعر المتوالية. ومع أنه يرسم عالماً كاملاً متكاملاً فلم يُنظَر إليه ولا مرة في إطار شعر "الرؤيا"، مع أنه يحمل رؤيا، وإن كانت ترتسم عفوياً وتفترق عن الرؤى التي توهّجت في الشعر يومذاك. في الرؤيا، كما تلوح في شعر سنية صالح، تتواشج العناصر والكواكب وتواريخ الطغيان؛ تتقدّم حشود الأجنّة والأطفال والدمى، تتقدم أسرابُ ملائكة كالعصافير، وجيادٌ من الثلج ونساء مهانات وشعراء ومهرجون وعشّاق، وعبيد أبطال حكايات، وثوار خائبون. وهي تحرك هذا العالم البدئيّ الفوّار وتبنيه بعلاقات وصور سحرية. فيتلألأ كل شيء في ماء الحلم الذي يضع العالم فوق أرجوحة تتطاير بين الخارق الخرافي والمهمَّش والفاجع. مع ذلك فإنّ قصائدها هذه ليست من الشعر الثائر كما تمثّل في مرحلة تاريخية، ولا من الشعر الثوري التعليمي ولا من القصائد التي تتخيّر إضاءة العالم بلمسات الجزئي اليومي العابر. ولا هي تنتسب إلى شعر النساء كما تمثّل حتى الآن، لا إلى أناقته المرهفة وما غلب عليه من العذوبة واللطافة أو الدعابة، ولا إلى خصوصية أحزانه وحالاته أو خصوصية ثورته ولا خصوصية ذكائه وخياله ولمحه. وهي جميعها سمات لها، بالتأكيد، دعائمها ولها جماليتها ووزنها.

ففي شعر سنية صالح عالم معطوب ورؤيا جامحة؛ حتى أنها قادرة في توتّرها على الضحك، وقادرة على التشعث. في شعرها فوران سديم وأحشاء غاضبة وخيال طفولي. أقول هذا لمجرد التوكيد، مرة

ثانية، على اختلاف هذا الشعر وجدّته وخصوصيته دون أيّ استهانة بما عداه.

إنها من هؤلاء الشعراء الذين الشعر عندهم، كالأمومة، فعل وجود. وهي ألقت بكيانها في الشعر. كان فعلَها السياسي والعاطفي وكان حربَها وصراخَ جسدها وروحِها، كان ثأرَها وخشبةَ الخلاص. من هنا حضور ما يتمرّد في شعرها وما يُطلِق صرخةً بين الهزيمة والهزيمة، لأنها كانت الجبهة المنهزمة، لكن التي لا تتخلّى عن الصراع.

شعرها شعرٌ على حدة، لا يشبه أحداً وليس منضوياً في تيار. شعر لحزن متوحّش ينبجس من الجوهر الأنثوي الخالق المطعون المسحوق عبر التاريخ. شعرٌ هو صيحة جسد الأنثى نبعِ الحياة، الجسد الذي عبَر فوقه الأباطرة والبطاركة الآباءُ الأزواج الغزاة المحاربون والنخّاسون وكلُّ ذي سلطان. ولسَجنه واستغلاله وحتى تشويهه ووَصْمه بالنجاسة والضّعف أو الخطيئة غيّروا حكمةَ الطبيعة واتّهموا إبداعَ الخالقِ بالنقص وحوّروا كلامَ الشرائع.

هذا الشعر بقدر ما يُنشد حكايةَ المغدورين يتقدّم كصَيحة للجسد الذي انتهى بين المباضع وأسرّة المشافي. فصورُها تُداخل بين العنف والحنان، الأمل واليأس، الحبّ والعنف، الطفولة والكفاح، الحكمة والبراءة. والشعر هنا فخّ الأمل، فخُّ التوهّم بولادة جديدة، التوهّم بحضور متعدّد للأشياء؛ هو "الصُّوُر" المتوَهَّم المرتَجى الذي يبعث المعانيَ النائمة والقتيلة عند أول نبضة شوق. فهناك، مع هذه الصيحة المروّعة، يراودك الأمل بعالم لم يبعثه الشعر.

لذلك لا نجد هنا شاعرية الجملة والالتماعة أو المفاجأة. هنا مفهوم

الجمال في صوره التقليدية غائب. لا وجود للجمال النظيف المثالي، ولا لكلمات بمثابة لآلىءٍ جاهزة للنظم. لا زهور في شعرها ولا عطور، لا غروب ولا مروج ولا عيون فاتنة. لا مشاهد لنزهة العين، وحتى لا غزَل.

الصورة مزعزَعة مصدّعة، والمنطق مهتزّ والموقف منقسم على نفسه. غضبٌ يبلسم الجراح، بينما السخرية كامنة في المنعطفات. والكلمة بريّة قادمة من عالم الصراخ والجروح. المفردات طالعة من عالم المباضع والثورات ومتاهات التشرّد. الكلمة عند سنية صالح صرخة وجع، لا تنتج الجمال والمتعة بل تفتح المداخل لمعاينة التجربة. هنا الكلمة رسالة لتقليب الهويات فوق المشاهد الشاسعة لإنسانية مسحوقة. شعريةُ خيال غازٍ تجتاح الحقول والمجالات؛ خيالٌ يمارس حركته بلا كوابح. عالمٌ من مشاهد الدمار، مبنيٌّ بالتضاد، بالجمال المجروح، بالمعاني الكبرى المكسّرة الموطوءة، وبما هو خرافيّ الجمال وسريع الانطفاء. وهي في هذا كلّه تصل آلامها بالمشهد التاريخيّ لآلام النساء، تبني المشهد الهائل للجسد الأنثوي، في مصارِعه وتحوّلاته، ومعجزاته:

تهدرين في داخلي كأفواه الأنهار.

ثمّ:

نتألّم آلام الفراق الأعظم

نتشنّج ونصرخ،
يتمزّق جسدي
ويُحشَر جسدك في عتبة العالم الأولى. (من **ذكر الورد**)

أو:

نارُ قلبي تركضُ في الجهات كلّها،
(...)
من أجل أن تولدي ملايين المرات
في العصور الأكثر غرابةً. (من **ذكر الورد**، قصيدة "مليون امرأة هي أمك")

وأيضاً:

أيتها اللؤلؤة،
نمتِ في جوفي عصوراً،
استمعتِ إلى ضجيج الأحشاء
وهدير الدماء،
حجبتُك طويلاً،
ريثما يُنهي التاريخُ حزنَه،
ريثما ينهي المحاربون العظماءُ حروبَهم،
والجلّادون جَلدَ ضحاياهم،

ريثما يأتي عصر من نور،
فيخرج واحدنا من جوف الآخر. (من ديوان **قصائد**).

فسنية صالح تعمّر المشهد بالمفارقة كأنها تعدّ لفيلم سريالي: أساسٌ من الطفولة والملائكة والدّمى والشعر والحبّ، محكومٌ بقانون الجلاّدين. مشاهدُ تجرح فيما تأخذ القلب بعيداً. مع ذلك ليس الحزن هنا ندباً وأنيناً، بل هو تحديقٌ في المصير. الحزن، هنا، صدعٌ في أساس العالم.

مع الوقت، بل منذ ديوانها الثاني، **حبر الإعدام**، تكشّف السحر الخاص في شعرها، وتكشّف الفاجع في هذا الجَمْع بين الطفوليّ والمأسويّ، وهذا البناء لإنسانية معطوبة. ففي قصيدتها تحاوَرَت عوالمُ الطبّ والكيمياء والخرافة والطفولة والعذاب والحبّ والدعابة والهرْج وأسئلةُ المطلق. تعانَق في شعرها الجسد المُتهالك مع هذا العالم حيناً، أو تصارع معه. خرجت مفرداتُها من حصرية القاموس الشعري المألوف. انزلق المعقولُ إلى اللامعقول واللامعقولُ تعقلن. الذكريات والوقائع عندها تطيّفت، دخلت الخيال، وتواشجت صورٌ وأخيلة غرائبية بعالمها اليومي. حضرت رواسبُ الخيال الديني والخيال الشعبي والحكايات والأساطير ومخلوقاتها. جعلت سنيّة من هذا كله شعبها، شعوبها، شخوصها الخيالية – المعقولة وبها بنَت قيمها وحكاياتها. فالشعر عندها سيمياء العالم. كلّ ما دخل هذا الشعر حوّلته إلى سَفَر للخيال.

أمّا هي، فمن هي في هذا الشعر؟ هي سلالاتُها، هي أمُّها، وهي ابنتاها، وربما حفيداتها. هي ماضيها وهي غدها. محكومةٌ بتاريخ محكوم بقانون محكوم بعقول محكومة بالتمييز والجَوْر. فلا يخدعنّها أحدٌ بالأمل. الأمل، هل عرفته يوماً؟ هكذا أودعت الشعرَ هذا الرصيد النافذ.

هكذا، وبمقدرة خاصة أو بكيمياء شعرية خاصة، استولى شعرُ سنية صالح على مفردات العلم وصُوَر الطبّ، على الزرنيخ، والرصاص... على عصارات الكيمياء، ومبتكرات الفيزياء: الآلات، العنَفات، الخراطيم، المصاعد، الكشّافات، سابرات الغور، وكثير غيرها؛ جميعُها مسّتها بسحر الشعر واحتضنتها القصيدة.

كانت تحفر في شعرها على الجذور، على الجمعيّ الثاوي في القاع، في ما قبل التاريخ. تحفر على الجذور المزمنة، على "الجماليّة" البدائيّة الوحشية، حيث يجيء الجمال من العنف، من الصدمة والمفاجأة والغرابة؛ وأيضاً يجيء من عمق الشعور والمشاهِد الجسدية والحميمة، مشاهِد التكوين والبدايات.

والبطلتان في هذا العالم الغرائبي، هما شام وسلافة[1]، تطيران مع أسراب الدمى والملائكة التي مثل العصافير. لكن الشاعرة لا تنسى أن تزوِّدهما بالتعاليم؛ تعاليم جاءت من عالم الشعر والظلم:

شدّي جزعَكِ إلى جزعي

١ شام وسلافة الماغوط هما ابنتا سنية صالح.

أدخلي عظامكِ في نفَق عظامي
ثمّ اسحبي ما تبقّى من جسدك واعبري
ستكون أمامك ممرّاتٌ طويلة ضيّقة
والحقيقة تكمن في أشدّها ضيقاً،
حاذري أن تنسَيْ أنكِ ذاهبة
لتصرخي
وترفضي لا لتنحني.
(**ذكر الورد**، قصيدة "مليون امرأة هي أمّك")

ففي شعر سنية صالح تلتقي الصور التي تربط بين عوالم متباينة ويصحّ عليها ما يسميه والتر بنجامين "العتبات"[1] (في كتابه **باريس عاصمة للقرن التاسع عشر**). فالصورة التي تؤلف بين عالمين تضع كلاً منهما في حالٍ من الزعزعة إذ تفقده الاستقرار وتطعن في خصوصيته وهويته، كما في هذا التعبير: "يا عساكرَ الشعر الطيّبين". ويتّسم عندها هذا التأليف بين العوالم المتناقضة بحزن وحشيّ صارخ طالع من مستوى أونطولوجي كياني وليس من مستوى اجتماعي.

العاطفة، عند سنية صالح، طائر غريب وسط نيران الصراع؛ والحنانُ شعلةٌ في العاصفة. هذا الشعر يصيب بالهلع لفرط ما يكشف العبث. يكشف صورة وقوع الوجه والطفولة بين مخالب كاسرة: هذا هو العالم الذي عاشته سنية صالح... العالم الذي أيقظ "وحش الأعماق" أو "وحش الشعر" في ردّه على العالم وكان صرختها الأخيرة. حتى

1 Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIXème Siècle*, p. 512.

لنستطيع القول، كان الشعر، مع ابنتيها، الحصيلة الأخيرة، الحصيلة التي تقف بها أمام الله.

تتحرك سنية صالح بين فواجع الحاضر ومناخ الحكايات الخرافية؛ تعبر من الميثولوجيا إلى الذكريات الشخصية؛ من العبث والدعابة إلى المأسوي، ومن الرؤى التي تضيء اللاوعي إلى مواكب الصراع التاريخي. تفتح الجرحَ الشخصيَّ الخاص على المدى التاريخي والكونيّ. يصبح الجسد المحدَّد لـ"فاطمة ابنة الشيخ"، وهي أمّها، مسرحاً لصراع الكون "يشرب ماء العصور" وترتعش فيه الأمواج. وفيه تصبّ دماء الحب العاصفة منذ آشور وبابل. كما تفتح المشهد التاريخيّ على جوهر الأنثى. فالصورة عندها وعدٌ بالقبض على الغياب، وعدٌ بخرق الحدود، وإعداد الكلمات لسكن الأحلام واللغات.

فهرس الأعلام